

شعر شو را نکیز

جلد چہارم
تیسرا ایڈیشن مع ترمیم و اضافہ

شمس الرحمٰن فاروقی



شعر شور انگیز

غزلیات میر کا محققانہ انتخاب، مفصل مطالعے کے ساتھ

جلد چہارم

ردیفی، فہرست الفاظ

شمس الرحمن فاروقی



قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک۔ 1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ 110 066

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

پہلی اشاعت	: 1994
تیسری (تصحیح اور اضافہ شدہ) اشاعت	: جنوری 2008
تعداد	: 500
قیمت	: 247/- روپے
سلسلہ مطبوعات	: 719

She'r-e-Shor Angez Vol. IV
by Shamsur Rahman Faruqi

ISBN :81-7587-238-I

ناشر: ڈائریکٹر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک-1، آر. کے۔ پورم، نئی دہلی۔ 110066
فون نمبر: 26103938، 26103381، 26179657، فیکس: 26108159
ای۔ میل: urducoun@ndf.vsnl.net.in، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in
طابع: بھارت گرافکس، سی۔ 83، اوکھلا اینڈسٹریل ایریا، فیروز آباد، نئی دہلی۔ 110 020

پیش لفظ

”شعر شورا انگیز“ کا تیسرا ایڈیشن (چاروں جلدیں) پیش کرتے ہوئے مجھے اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کو انتہائی مسرت کا احساس ہو رہا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کی اس کتاب کو جہاں علمی اور ادبی حلقوں میں سراہا گیا اور اس کے لئے فاروقی صاحب کو ہندوستان کے سب سے بڑے ادبی ایوارڈ ”سرسوتی سمان“ سے سرفراز کیا گیا وہاں اس کے ناشر کی حیثیت سے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان اور اس کے اس انتخاب کو بھی نظر تحسین سے دیکھا گیا۔ یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دنیا کے اردو کے سب سے معتبر اور باوقار اشاعتی مرکز کے طور پر استقلال حاصل کر چکی ہے۔

”شعر شورا انگیز“ نے اردو ادب کی دستوں میں ہندوستانیت کی جلوہ گری کو ابھارا ہے۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے اردو کے فروغ اور ترویج کے لئے یہ گوشوارہ عمل مقرر کیا ہے کہ اردو زبان و ادب کی بنیادوں کی بازیافت ہندوستان کے تمدنی پس منظر میں کی جائے اور اسی صدی میں اردو زبان کی ترویج کو ملک کے متنوع لسانی منظر کے ساتھ جوڑ کر فروغ دیا جائے۔ ”شعر شورا انگیز“ نے اس گوشوارہ عمل کو عملی جامہ پہنانے اور ساتھ ہی اردو ادب میں میر کی غیر معمولی قدر اور شخصیت کی نئی تفہیم میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کو ذی۔ لٹ کی دو اعزازی ڈگریاں (علیٰ گڑھ مسلم یونیورسٹی اور مولانا آزاد قومی اردو یونیورسٹی حیدرآباد) نے تفویض کی ہیں اور دونوں ڈگریوں کے توصیف ناموں میں ”شعر شورا انگیز“ کا ذکر بطور خاص کیا گیا ہے۔ یہ بات ہم سب کے لئے موجب مسرت ہوگی۔

ڈاکٹر علی جاوید

ڈائریکٹر

ان بزرگوں کے نام جن
کے اقتباسات آئندہ
صفحات کی زینت ہیں۔

شمس الرحمن فاروقی

انتساب

ان بزرگوں کے نام جن
کے اقتباسات آئندہ
صفحات کی زینت ہیں۔

شمس الرحمن فاروقی

فارقم فاروقیم غرنیل وار

تا که گاه از من نمی یابد گذار

مولانا روم

فہرست

17	تمہید جلد اول
26	تمہید جلد دوم
33	تمہید جلد سوم
42	تمہید جلد چہارم
66	تمہید طبع سوم
	و بیباچہ
	کلاسیکی غزل کی شعریات (حصہ دوم)
72	باب اول مضمون آفرینی
105	باب دوم معنی آفرینی
146	باب سوم تصور کائنات

ردیفی

168	دیوان اول
407	دیوان دوم
520	دیوان سوم
547	دیوان چهارم
623	دیوان پنجم
685	دیوان ششم
715	فهرست الفاظ
742	اشاریه

یوں تو میں نے میرے متعلق بری بھلی رائے قائم کرنے کی
 جرات ضرور کی ہے، لیکن مجھے قطعاً دعویٰ نہیں ہے کہ میں میری
 اصلیت کو پہنچ گیا ہوں، یا سختی سے معروضی اور خارجی نقطہ نظر قائم
 رکھ سکا ہوں۔ بہر نوع، میں نے کوشش کی ہے کہ بغیر کسی اندرونی
 شہادت کے محض قیاس کی بنا پر کوئی رائے قائم نہ کروں... اتنا کہ
 بغیر میں آئے نہیں بدھوں گا کہ زندگی کے متعلق جس قسم کا اور جس
 کیفیت کا شعور مجھے میرے ملا ہے، ویسا شعور میں نے انگریزی
 شاعری کے اپنے مختصر مطالعے میں کہیں اور نہیں پایا... میری کوشش
 یہی ہوگی کہ اس مخصوص شعور اور کیفیت کی طرف اپنی کندہم نثر کی
 مدد سے اشارہ کر سکوں۔

محمد حسن عسکری

To read, one must be innocent, must catch
 the signs the author gives.

Boris Tomashevsky

A fool sees not the same tree that a wise
 man sees.

William Blake

افلاطون کا یہ نظریہ بھی صحیح نہیں ہے کہ انسان کی طرف سے جس خیال کا اظہار ہو اس کا خود اس کے یا دوسرے کے لئے مادی نتیجہ ہونا چاہئے۔ اور باوجودیکہ وہ ایک حکیم انسان تھا لیکن اس حقیقت کی طرف متوجہ نہیں ہو کہ بہت سے خیالات ایسے ہوتے ہیں جو مادی حیثیت سے تو واقع نہیں ہوتے لیکن باطنی اور معنوی قدر و قیمت کے حامل ہوتے ہیں۔ انھیں خیالات میں ایک وہ خیال ہے جو شعراء کے قاسب میں ڈھلتا ہے در شاعر مشاق اور باذوق ہے تو اس کا شعر پڑھنے یا سننے والا وجد میں آجاتا ہے اور محسوس کرتا ہے کہ اس کی روح میں بالیدگی آگئی ہے۔ آیا خود افلاطون بھی ایسا کر سکا تھا کہ بغیر ان چیزوں کے زندگی بسر کرے جو ذوق اور وجدان سے وجود میں آتی ہیں، جو وہ شعر کو لائق خدمت قرار دے رہا ہے؟ آیا جن چیزوں کا درس وہ دیتا تھا ان کا ایک حصہ ذوق کا جذبہ نہیں رکھتا تھا اور اس کا سرچشمہ ذوق حکمت کے سوا اور کوئی ذوق وجدان نہیں تھا؟ آیا جو چیزیں روح کو مصفیٰ اور پاکیزہ بناتی ہیں ان میں سے یہ نہیں ہے کہ انسان زبانوں کی تسمین و ستائش کرے جو خدا نے اس کائنات کو ودیعت فرمائی ہیں؟ اور ان کی توصیف کے لئے شعر کی زبان بہتر اور موثر ہے کہ حکمت کی؟ شعر کی زبان کو اس کی جگہ پر، متعل کرنا چاہئے در حکمت کی زبان کو اس کے مقام پر۔ البتہ بعض مواقع ایسے ہوتے ہیں جہاں شعر ہی سے کام لینا چاہئے، کیونکہ وہاں جو کچھ شعر کی زبان میں کہا جاسکتا ہے اسے حکمت کی زبان ادا نہیں کر سکتی۔

امام جعفر صادقؑ

The forms of art are explainable by the laws of art,
they are not explainable by their realism.

Victor Shklovosky

اشعار کے معنی کا کوئی طریقہ معین نہیں ہے۔ سننے والے کے دل میں جو معنی ہیں، جب کوئی شعر سنتا ہے تو اس میں اپنے حال کی مناسبت سے معنی سمجھتا ہے۔ اور اس کی مثال آئینے سے دی گئی ہے کہ آئینے میں صورت کے منعکس ہونے کی کوئی متعین شکل نہیں ہے کہ آئینہ جو بھی دیکھے ایک معین صورت نظر آئے۔ بلکہ جو بھی دیکھے گا اپنی ہی صورت کا عکس دیکھے گا۔ اسی طرح اشعار میں ہے کہ جو بھی سنتا ہے اپنے انداز کے مطابق سنتا ہے۔ اس کے دل میں جو مثال ہے اسی پر شعر کے معنی لیتا ہے۔

شیخ شرف الدین یحییٰ منیریؒ

[I]f you use a verb or a noun without explicitly or implicitly relating it to something else, it will be no more than a mere sound.

Abdul Qahur Jurjani

To understand an utterance it is, in fact, not just desirable but absolutely unavoidable that we understand it in its own terms.

E D. Hirsch

The first five lines of the Poem ["To the Genius of Africa", by Southey] - they are very very beautiful; but (pardon my obtuseness) have they any meaning? ... But indeed the lines sound so sweet, and seem so much like sense, that it is no great matter.

S.T. Coleridge

A beautiful line without meaning is more valuable than a less beautiful one with meaning.

Stephane Mallarme

از رسول بہا رسیدہ است علیہ السلام کہ ان من الشعر
 لحکمة و حکمت بہ معنی علم در قرآن متین و آیات مبین است کہ و من یوتی
 الحکمة فقد اوتی خیراً کثیراً ای جا حکمت بہ معنی علم است پس دریں
 صورت شاعر بہ معنی عالم باشد کفایت حالے کہ شعر باشد او خود واللہ کہ علم باشد و
 باز دریں حدیث کہ ان من الشعر لحکمة وان من البیان لسحراً
 سحرہ سخن را بشعر ہما آمد از سدرہ و طوبی برتری رسد آں بلبل مازاغ شعر را اصل می
 گوید و حکمت را فرغ آں ای منزلت را کجا قیاس باشد کہ در آیات بینات چنان
 باشد ہر کرا حکمت دادہ شد اورا خیر بسیار دادہ شد و خیر البشر در خیر حکمت را قسے از
 شعر گوید نہ شعر را قسے از حکمت کہ ان من الشعر لحکمة لشعر آں پس دریں
 صورت شعر بالاتر از حکمت باشد و حکمت در تہ شعر داخل بود و شاعر را حکیم توان
 خواند اما حکیم را شاعر نہ توان باشد۔

امیر خسرو

When a commentary deepens our understanding of a text, we do not experience any sense of conflict with our previous ideas. The new commentary does indeed lay out implications we had not thought of explicitly, but it does not alter our conception of the text's meaning. We find ourselves in agreement from the beginning, and we admire the subtlety with which the interpreter brings out implications we had missed or had only dimly perceived. On the other hand, when we read a commentary that alters our understanding, we are convinced by an argument (overt or covert) that shows our original construction to be wrong in some respect. Instead of being comforted by a further confirmation, we are compelled to change, qualify, adjust our original views.

E.D. Hirsch

(T)he separate constituents [of a canon] become not only books in their own right but part of a larger whole ... (which) ... can be thought to have an inexhaustible potential of meaning, so that ... new meanings accrue ... and these meanings constantly change though their source remains unchangeable. Since all the books can now be thought of as one large book, new echoes and repetitions are discovered in remote parts of the whole. The best commentary on a verse is another verse.

Frank Kermode

.. Mammata summarised ... (the) ideas engendered by ...
Anandavardhana (on) direct expression and indirect suggestion:-

- (1) Difference in the nature of the statement : the expressed meaning prohibits or denies, for example, while the suggested meaning commands or affirms.
- (2) Difference in time : the suggested meaning is grasped after the expressed meaning.
- (3) Difference in linguistic material : the expressed meaning emanates from words : the suggested meaning may arise from a sound, a sentence, or an entire work.
- (4) Difference in the means of apprehension : the expressed meaning is understood by means of grammatical rules, where as the suggested meaning requires a context as well ...
- (5) Difference in effect : the expressed meaning brings about a simple cognitive expression; the suggested meaning also produces charm.
- (6) Difference in number : the expressed meaning is univocal : the suggested meaning may be plurivalent.
- (7) Difference in the person being addressed : the expressed meaning may well be addressed to one character, the suggested meaning to another.

Tzvetan Todorov

I must not forget to point out how little instructive criticism can be
which does not enter into minutiae.

S.T Coleridge

تمہید جلد اول

اس کتاب کے مقصود حسب ذیل ہیں۔

(۱) میر کی غزلیات کا ایسا معیاری انتخاب جو دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے جھجک رکھا جاسکے۔ اور جو میر کا نمائندہ انتخاب بھی ہو۔

(۲) اردو کے کلاسیکی غزل گو یوں، بالخصوص میر کے حوالے سے کلاسیکی غزل کی شعریات کا دوبارہ حصول۔

(۳) مشرقی اور مغربی شعریات کی روشنی میں میر کے اشعار کا تجزیہ، تشریح، تعبیر اور محاکمہ۔
(۴) کلاسیکی اردو غزل، فارسی غزل، (بالخصوص سبک ہندی کی غزل) کے تناظر میں میر کے مقام کا تعین۔

(۵) میر کی زبان کے بارے میں نکات کا حسب ضرورت بیان۔
میں ان مقاصد کو حاصل کرنے میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں، اس کا فیصلہ اہل نظر کریں گے۔ میں یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ اپنی قسم کی یہ اردو میں شاید پہلی کوشش ہے۔
میر کے انتخابات بازار میں دستیاب ہیں۔ لیکن میں نے ان میں سے کسی کو اختیار کرنے کے بجائے اپنا انتخاب خود ترتیب دینا اس لئے ضروری سمجھا کہ میں یونیورسٹیوں میں پڑھائے جانے والے انتخابات سے نہ صرف نا مطمئن ہوں، بلکہ ان کو اس قدر ناقص پاتا ہوں کہ میرے خیال میں وہ میر کی

حمین اور تعین قدر میں معاون نہیں، بلکہ ہار ج ہیں۔ اثر لکھنوی کا انتخاب ("مزامیر") نسبتاً بہتر ہے، لیکن وہ آسانی سے نہیں ملتا۔ پھر اس میں تنقیدی بصیرت کے بجائے عقیدت سے زیادہ کام سہا گیا ہے۔ محمد حسن عسکری کا انتخاب "ساقی" کے ایک خاص نمبر کی شکل میں چھپا تھا اور اب کہیں نہیں ملتا۔ عسکری صاحب نے ایک مخصوص، اور ذرا محدود نقطہ نظر سے کام لیتے ہوئے میر کے بہترین اشعار کی جگہ میر کی مکمل، یا اگر مکمل نہیں تو نامحدود تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح میر کے بہت سے عمدہ اشعار کے ساتھ کم عمدہ اشعار بھی انتخاب میں آ گئے ہیں۔ لہذا اس انتخاب کی روشنی میں میر کے شاعرانہ مرتبے کے باب میں صحیح رائے نہیں قائم ہو سکتی۔

میر کا سب سے اچھا انتخاب سردار جعفری نے کیا ہے۔ بعض حدود اور نقطہ نظر کی جنگوں کے باوجود ان کا دیباچہ بھی بہت خوب ہے۔ سردار جعفری کا متن عام طور پر معتبر ہے، اور انھوں نے مقابل صفحے پر دیوانہ گری رسم الخط میں اشعار روئے کر اور مشکل الفاظ کی فرہنگ پر مشتمل ایک پوری جلد (دیوانہ گری میں) تیار کر کے بہت بڑی خدمت انجام دی ہے۔ افسوس کہ یہ قابل قدر انتخاب اب بازار میں نہیں ہے۔ ضرورت ہے کہ اس کا نیا ایڈیشن شائع کیا جائے۔

لیکن سردار جعفری کا بھی انتخاب میرے مقصد کے لئے کافی نہیں تھا۔ انھوں نے میر کے کئی رنگوں کو نظر انداز کر دیا ہے، اور بہت سے کمزور شعر بھی شامل کئے ہیں، خاص کر ایسے شعر جن کی "سیاسی" یا "انتخابی" تعبیر کسی نہ کسی طرح ممکن تھی۔ میں میر کے کلام کو بقول ڈبلیو۔ بی۔ یے۔ لس (W.B. Years) "مسوں اور مہاسوں کے ساتھ" (with warts and all) پیش کرنا چاہتا تھا۔ یعنی میں ان اشعار کو نظر انداز نہ کرنا چاہتا تھا جو موجودہ تصور غزل کے منافی ہیں اور جن میں وہ "متانت"، "نفاست"، "مخصوصیت" وغیرہ نہیں ہے جو دوس گاہ والے میر کا طرہ امتیاز بتائی جاتی ہے۔ اگر شعر میری نظر میں اچھا، یا اہم، ہے تو میں نے اسے ضرور شامل کیا ہے، چاہے اس کے ذریعے میر کی جو تصویر بنے وہ اس میر سے مختلف ہو جس سے ہم نقادوں کی تحریروں اور پروفیسروں کے لکچروں میں دوچار ہوتے ہیں۔

یہ کتاب میں نے اس امید کے ساتھ بنائی ہے کہ اگر اسے جامعات میں بطور درسی متن استعمال کیا جائے تو طالب علم میر کے پورے شعری مرتبے اور کردار سے واقف ہو سکیں اور اساتذہ و علمائے ادب کلاسیکی ادب پر نئی نظر ڈالنے کی ترغیب حاصل کریں۔

یہاں اس سوال پر تفصیلی بحث کا موقع نہیں کہ کلاسیکی غزل کی کوئی مخصوص شعریات ہے بھی کہ نہیں؟ اور اگر ہے تو اس کو دوبارہ رائج کرنے کی ضرورت کیا ہے۔ کلاسیکی غزل کی شعریات یقیناً ہے۔ (یہ اور بات ہے کہ وہ ہم سے کھو گئی ہے، یا چھن گئی ہے۔) اگر شعریات نہ ہوتی تو شعر بھی نہ ہوتا۔ اور اس کی بازیافت اس لئے ضروری ہے کہ فن پرے کی مکمل فہم و تحسین اسی وقت ممکن ہے جب ہم اس شعریات سے واقف ہوں جس کی رو سے وہ فن پارہ یا معنی ہوتا ہے اور جس کے (شعوری یا غیر شعوری) احساس و آگہی کی روشنی میں وہ فن پارہ بنایا گیا ہے۔ اس بات میں تو شاید کسی کو کلام نہ ہو کہ فن پارہ تہذیب کا مظہر ہوتا ہے۔ اور تہذیب کے کسی بھی مظہر کو ہم اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جب تک کہ ہمیں ان اقدار کا علم نہ ہو جو اس تہذیب میں جاری و ساری تھیں۔ فن پارے کی حد تک وہ تہذیبی اقدار اس شعریات میں ہوتی ہیں (یعنی ان اصولوں اور تصورات میں ہوتی ہیں) جن کی پابندی کرنے، یا کلام (Discourse) میں جن کو رائج کرنے سے کلام (Discourse) کو اس تہذیب میں فن پارے کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا مغربی شعریات ہمارے کلاسیکی ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کے لئے کافی نہیں؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ مغربی شعریات ہمارے کام میں معاون ضرور ہو سکتی ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ مغربی شعریات سے معاونت حاصل کرنا ہمارے لئے ناگزیر ہے۔ لیکن یہ شعریات اکیلی ہمارے مقصد کے لیے کافی نہیں؟ اگر صرف اس شعریات کا استعمال کیا جائے تو ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق نہ ادا کر سکیں گے۔ اور اگر ہم ذرا بد قسمت ہوئے، یا عدم توازن کا شکار ہوئے تو مغربی شعریات کی روشنی میں جو نتائج ہم نکالیں گے وہ غلط، گمراہ کن اور بے انصافی پر مبنی ہوں گے۔

اگر میں مغربی تصورات ادب اور مغربی تنقید سے ناواقف ہوتا تو یہ کتب وجود میں نہ آتی۔ کیونکہ مشرقی تصورات ادب اور مشرقی شعریات کو سمجھنے اور پرکھنے کے طریقے، اور اس شعریات کو وسیع تر پس منظر میں رکھ کر دونوں طریقے ہائے نقد کے بے افراط و تفریط امتزاج کا حوصلہ مجھے مغربی تنقید کے طریق کار، اور مغربی فکر سے ملا۔ لیکن اتنی ہی بنیادی بات یہ ہے کہ اپنے اکثر پیش روؤں کے علی الرغم میں نے مغربی افکار کا اثر تو قبول کیا، لیکن ان سے مرعوب نہ ہوا۔ اور اپنی کلاسیکی شعریات کو میں نے مغربی شعریات پر مقدم رکھا۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ میں مشرقی شعریات کو مغربی شعریات سے بہر حال اور

بہر زمانہ بہتر سمجھتا ہوں۔ لیکن اس کے معنی یہ ضرور ہیں کہ اپنے کلاسیکی ادب کو سمجھنے کے لیے میں اپنی مشرقی شعریات کے اصولوں کو مقدم جانتا ہوں۔ یعنی اپنے کلاسیکی ادب میں اچھائی برائی کا معاملہ طے کرنے کے لئے میں مشرقی شعریات سے استصواب پہلے کرتا ہوں۔ مغربی اصولوں کو اصول مطلق کا درجہ نہیں دیتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس اچھائی برائی کو بیان کرنے اور اس پر بحث کرنے کے لئے میں مغربی افکار و تصورات سے بے دھڑک اور بے کھٹکے استفادہ کرتا ہوں۔ اصل الاصول معاملت پر میں نے مغربی افکار سے وہیں تک اتفاق کیا ہے جہاں تک ایسے اتفاق کے جواز اور وجوہ ہمارے اصول شعر میں مذکور یا مضمر حیثیت سے موجود ہیں۔ مثلاً معنی کے مراتب کا ذکر وضعیات میں بھی ہے اور قدیم سنسکرت اور عربی شعریات میں بھی۔ آئندہ درہن اور ناڈاراف دونوں متفق ہیں کہ الفاظ کا تقابل کئی طرح کا ہوتا ہے۔ وضعیاتی نقادوں کا یہ قول کہ شعریات دراصل ”فلسفہ قرات“ (Theory of reading) ہے، قدیم عربوں کے اس خیال سے مشابہ ہے کہ کسی متن کو پڑھنے کے کئی طریقے لے ہو سکتے ہیں۔

مزید مثال کے طور پر، معنی کی بحث میں (یعنی کلام میں معنی کس طرح پیدا ہوتے ہیں)، درحقیقت طرح کے معنی ممکن ہیں (مغربی مفکرین نے بہت کچھ کہا ہے۔ ان میں سے بہت سی باتیں ہمارے یہاں جرجانی، سکاکی، آئندہ درہن اور دوسروں نے کہی ہیں۔ لہذا میں پہلے اپنے یہاں کے لوگوں کے افکار سے روشنی حاصل کرتا ہوں۔ استعارے کے باب میں مغربی مفکرین نے بہت لکھا ہے۔ ان کے علی الرغم ہماری شعریات میں استعارہ اتنا اہم نہیں۔ استعارے کی جگہ ہمارے یہاں (یعنی سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی فارسی شعریات میں بھی) مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی۔ فن پارے کے طرز وجود (Ontology) پر مغرب میں بہت لکھا گیا ہے، ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں میں نے لامحالہ مغرب سے استفادہ کیا ہے۔ تفہیم شعر کے طریقے ممکن ہیں؟ اس سوال پر مغرب میں بہت بحث ہوئی ہے اور ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں بھی میں نے مغربی طریق کو اختیار کرنے میں کوئی تکلف نہیں کیا ہے۔ سنسکرت شعریات کے سوا ہماری مشرقی شعریات میں شاعر کے ساتھ رو بہ عام طور پر منکسر انہ نہیں۔ (بعض قدیم عرب نظریہ ساز بھی یوں حد تک انکسار کے قائل ہیں۔) مغرب میں تنقید کے بعض بڑے اور طاقتور رجحانات اس تصور کے آئینہ دار ہیں کہ فن پارے کے روبرو ہمیں منکسر المرآہ ہونا چاہئے۔ یہ اصول میں نے دونوں طرف کے اساتذہ سے

سیکھا ہے۔ اسی طرح، ”ردی ہیئت پسند“ نقادوں کا یہ خیال بہت اہم ہے کہ فن پارہ ان تمام اسلوبیاتی ترکیبوں کا مجموعہ اور میزان ہے جو اس میں برقی گئی ہیں (اشکلا و سکی)۔ اس تصور کے قدیم نشانات سنسکرت اور فارسی شعریات میں تلاش کرنا مشکل نہیں۔

جب میں نے یہ انتخاب بنانا شروع کیا تو یہ بات بھی ناگزیر ہو گئی کہ میں تمام اشعار پر اظہار خیال کروں۔ شروع میں ارادہ تھا کہ صرف بعض اشعار کو تجزیے کے لیے منتخب کروں گا۔ لیکن ذرا سے غور کے بعد یہ بات صاف ہو گئی کہ میر کے یہاں معنی کی اتنی جہیں اور فن کی اتنی باریکیاں ہیں، اور ان کے بظاہر سادہ شعر بھی اس قدر پیچیدہ ہیں کہ ہر شعر پر کرشمہ دامن دل می کشد کہ جائیں جاست کا مصداق ہے۔ لہذا ابھی طے کیا کہ میر کا حق صرف انتخاب سے ندادا ہوگا، بلکہ ہر شعر مفصل اظہار خیال کا مستقاضی ہے۔ پھر بھی، مجھے امید تھی کہ یہ کام تین جلدوں میں تمام ہو جائے گا۔ اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چار جلدیں بمشکل کافی ہوں گی۔ چنانچہ یہ پہلی جلد ہیہ ناظرین کرتا ہوں۔ دوسری جلد انشاء اللہ عنقریب آ جائے گی۔ تیسری اور چوتھی جلدیں بھی تکمیل کے مراحل میں ہیں۔ و ما توفیقی الا باللہ۔

اس بات کے باوجود کہ میں نے اپنے پیش رو انتخابات سے عدم اطمینان کا اظہار کیا ہے، مجھے یہ اعتراف کرنے میں کوئی تاثر نہیں کہ میں نے ہر انتخاب سے کچھ نہ کچھ سیکھا ضرور ہے۔ سردار جعفری، اثر کھنوی اور محمد حسن عسکری کے انتخابات کا ذکر آچکا ہے۔ ان کے علاوہ بھی جو انتخابات پیش نظر رہے ہیں ان میں حسرت موہانی (”مشمولہ“ ”انتخاب سخن“) مولوی عبدالحق، مولوی نور الرحمن، حامدی کاشمیری، قاضی انصاف حسین، ڈاکٹر محمد حسن، اور ڈاکٹر نسیم الزماں صدیقی کے انتخابات کا ذکر لازم ہے۔ سخراند کر خاص طور پر ذکر کے قابل ہے، کیونکہ اس کے مرتب پاکستان کے مشہور سائنس دان اور نوے سالہ عالم و مفکر ہیں۔ ان کا انتخاب ان لوگوں کے لئے تازیا نہ عبرت ہے جو ادب کو صرف ادیبوں کا اجارہ سمجھتے ہیں۔

میر کے ہر پیچیدہ طالب علم کو تعین متن کے مسائل سے دو چار ہونا پڑتا ہے۔ میں محقق نہیں ہوں۔ میرے پاس وہ صلاحیت ہے اور نہ وہ علم اور وسائل کہ تعین متن کا پورا حق ادا کر سکوں۔ میں نے اپنی حد تک صحیح ترین متن پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اختلاف نسخ پر کوئی بحث الہیہ نہیں کی، صرف بعض جگہ مختصر اشارے کر دئے ہیں، یہ انتخاب جن نسخوں کو سامنے رکھ کر تیار کیا گیا ہے ان کی فہرست

درج ذیل ہے:-

(۱) نسخہ فورٹ ولیم (نکلنے ۱۸۱۱ء)۔ مرزا جان بخش اور کاظم علی جوان کا مرتب کردہ یہ نسخہ مجھے عزیز حبیب غدار احمد قاروقی نے عنایت کیا۔ اپنے کام کا ہرج کر کے انھوں نے یہ نسخہ میرے پاس عرصہ دراز تک رہنے دیا۔ میں ان کا شکر گزار ہوں۔ افسوس اب وہ مرحوم ہو چکے۔ اللہ ان کے مراتب بلند کرے۔

(۲) نسخہ نولکشور (نکلنے ۱۸۶۷ء)۔ یہ نسخہ نیر مسعود سے ملا۔ ان کا شکر یہ واجب بھی ہے اور بعض وجوہ سے غیر ضروری بھی۔

(۳) نسخہ آسی (نولکشور، نکلنے ۱۹۳۱ء)۔ یہ تقریباً نایاب نسخہ برادر عزیز اطہر پرویز مرحوم نے مجھے عنایت کیا تھا۔ اللہ انھیں اس کا اجر دے گا۔

(۴) کلیات غزلیات، مرتبہ کل عباس عباسی مرحوم (علی مجلس دہلی ۱۹۶۷ء) اس کو میں نے بنیادی متن قرار دیا ہے، کیوں کہ یہ فورٹ ولیم کی روشتی میں مرتب ہوا ہے۔

(۵) کلیات جلد اول، مرتبہ پروفیسر احشام حسین مرحوم، جلد دوم مرتبہ ڈاکٹر مسیح الزماں مرحوم (رام نرائن لعل ملہ آباد، ۱۹۷۰ء)

(۶) کلیات، جلد اول، دوم، سوم (صرف چار دیوان) مرتبہ کلب علی خاں فائق۔ (مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۵ء) بقیہ جلدیں انتخاب مکمل ہونے تک طبع نہیں ہوئی تھیں۔

(۷) دیوان ادب مخطوطہ محمود آباد، مرتبہ کبر حیدری۔ (سری نگر ۱۹۷۱ء)

(۸) مخطوطہ دیوان اول، مملوکہ نیر مسعود۔ (تاریخ درج نہیں، لیکن ممکن ہے یہ مخطوطہ محمود آباد سے بھی پرانا ہو۔ دیوان اول کی کئی شکلیں اس سے حل ہوئیں۔)

انتخاب کو باقاعدہ مرتب کرنے کا کام میں نے جون ۱۹۷۹ء میں شروع کیا تھا۔ اصول یہ دکھا کہ غزل کی صورت برقرار رکھنے کے لئے مطلع ملا کر کم سے کم تین شعروں کا التزام رکھوں۔ جہاں صرف دو شعر انتخاب کے لائق نکلے، وہاں تیسرا شعر (و عام اس سے کہ وہ مطلع ہو یا سادہ شعر) بھرتی کا شامل کر لیا اور شرح میں صراحت کر دی کہ کون سا شعر بھرتی کا ہے۔ جہاں ایک ہی شعر نکلا، وہاں ایک پر اکتفا کی۔ اس لئے کوشش کے باوجود اس انتخاب میں مفردات کی تعداد خاصی ہے۔ ترتیب یہ رکھی ہے کہ ردیف وار

۱۔ حال میں امجد اسلام امجد اور راشد آزر کے انتخابات دیکھنے کا موقع ملا۔ (مئی ۱۹۹۲ء)

۲۔ یہ جلدیں ڈاکٹر حنیف ترین نے حال میں ممبئی کیس میں ان کا شکر گزار ہوں (اپریل ۱۹۹۲ء)

تمام دیوانوں کی غزلیں ایک ساتھ جمع کر دی ہیں۔ مثنویوں، شکار ناموں وغیرہ سے غزل کے جو شعر انتخاب میں آ سکے، ان کو مناسب ردیف کے تحت سب سے آخر میں جگہ دی ہے، اور صراحت کر دی ہے کہ یہ شعر کہاں سے لئے گئے۔ بعض ہم طرح غزلیں مختلف دوادین میں ہیں۔ بعض دو غزلے لے بھی ہیں۔ جہاں مناسب سمجھا ہے، ایسی غزلوں کو ایک بنادیا ہے اور شرح میں وضاحت کر دی ہے۔ ہم مضمون اشعار میں سے بہترین کو انتخاب میں لیا ہے اور باقی کو شرح میں مناسب مقام پر درج کیا ہے۔ اس میں یہ فائدہ بھی متصور ہے کہ میر کے بہت سے اچھے شعر، جو انتخاب میں نہ آ سکے، متن کتاب میں محفوظ ہو گئے ہیں۔ انتخاب کا کام اپریل ۱۹۸۲ میں ختم ہوا۔ اسی مہینے میں شرح نو کی شروع ہوئی۔

میرا معیار انتخاب بہت سادہ لیکن بہت مشکل تھا۔ میں نے میر کے بہترین اشعار منتخب کرنے کا جیز اٹھایا، یعنی ایسے شعر جنہیں دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے تکلف پیش کیا جاسکے۔ انتخاب اگرچہ بنیادی طور پر تنقیدی کا ردوائی ہے، لیکن انتخاب میں ذاتی پسند کا رد آئنا لابدی ہوتا ہے۔ اگرچہ ذاتی پسند کو مجرد تنقیدی معیار کے تابع کرنا غیر ممکن نہیں ہے، لیکن تنقیدی معیار کا استعمال بھی اسی وقت کارگر ہو سکتا ہے جب انتخاب کرنے والے میں ”شے لطیف“ بھی ہو۔ میں یہ دعویٰ تو نہیں کر سکتا کہ میں نے ”شے لطیف“ اور مجرد تنقیدی معیاروں میں مکمل ہم آہنگی حاصل کر لی ہے۔ لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اس ہم آہنگی کو حاصل کرنے کے لئے میں نے اپنی طرف سے کوئی کوتاہی نہیں کی۔

انتخاب کا طریقہ میں نے یہ رکھا کہ پہلے ہر غزل کو دس بارہ بار پڑھ کر تمام اشعار کی کیفیتوں اور معنویتوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی۔ جو شعر سمجھ میں نہ آئے ان پر غور کر کے حتی الامکان ان کو سمجھا۔ (لغات کا سہارا بے تکلف اور بکثرت لیا۔) پھر انتخابی اشعار کو کاپی میں درج کیا۔ از اول تا آخر پورا کلیات اس طرح پڑھ لینے اور انتخاب کر لینے کے بعد کاپی کو الگ رکھ دیا۔ پھر کلیات کو دوبارہ اسی طریقے سے پڑھ کر اشعار پر نشان لگائے۔ یہ کام پورا کر کے نشان زدہ اشعار کو کاپی میں لکھے ہوئے اشعار سے ملایا۔ جہاں جہاں فرق دیکھا (کی یا زیادتی) وہاں دوبارہ غور کیا اور آخری فیصلے کے مطابق اشعار حذف کئے یا بڑھائے۔ پھر شرح لکھتے وقت انتخابی اشعار کو دوبارہ پوری غزل کے تناظر میں بہ نظر انتخاب دیکھا، بعض اشعار کم کئے تو بعض بڑھائے۔ اس طرح یہ انتخاب مطالعے کے تین مدارج کا فوٹو ہے۔

اد پر میں نے ایسے شعروں کا ذکر کیا ہے جن کو سمجھنے میں خاصی وقت ہوئی۔ بعض وقت یہ

مشکل متن کی خرابی کے باعث تھی تو بعض جگہ خیال کی پیچیدگی یا الفاظ کے اشکال کے باعث۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی شرم نہیں کہ پندرہ بیس شعر ایسے نکلے جن کا مطلب کسی طرح حل نہ ہوا۔ ان کو میں نے انتخاب میں نہیں رکھا۔ حالانکہ کسی شعر کو سمجھے بغیر یہ فیصلہ کرنا کہ وہ انتخاب کے قابل نہیں، انصاف پر مبنی کارروائی نہیں۔ لیکن کسی شعر کو سمجھے بغیر یہ فیصلہ کرنا بھی، کہ وہ انتخاب کے قابل ہے، اور بھی نامناسب ہوتا۔ قرآن سے اندازہ ہوا کہ ان شعروں کا اشکال غالباً متن کی خرابی کے باعث ہے اور ان میں کوئی خاص خوبی شاید نہیں ہے۔ پھر بھی، ان شعروں کو نظر انداز کرنے کے لئے میں میری روح سے معذرت خواہ ہوں۔

اس کام میں جن لوگوں نے میری مدد کی، ان کی فہرست بہت لمبی ہے۔ بعض لوگوں نے نکتہ چینی بھی کی، کہ میں میر کو غالب سے بھی مشکل تر بنائے دے رہا ہوں۔ میں سب کا شکر گزار ہوں۔ علی گڑھ، دلی، لاہور، کراچی، لکھنؤ، الہ آباد، سری نگر، بھوپال، بنارس، حیدر آباد، کولمبیا، پنسلوانیا، شکاگو، برکلی، بمبئی، لندن، یہاں کتنے ہی طالب علم اور دوست ہیں جنہیں میر کے بارے میں طویل مدتی محنتیں برداشت کرنا پڑیں ہیں ان کا بطور خاص ممنون ہوں۔

ترقی اردو بیورو حکومت ہند، اس کی ڈائریکٹر فہمیدہ بیگم، اس کے ادبی علمی مشاور قتی پینل کے اراکین، بالخصوص پروفیسر مسعود حسین اور پروفیسر گوپی چند نارنگ، بیورو کے دوسرے افسران، بالخصوص جناب ابوالفیض سحر (افسوس کہ اب وہ مرحوم ہو چکے ہیں، اللہ ان کے مراتب بلند کرے) ڈاکٹر کلیم اللہ اور محمد عظیم بھی میرے شکریے کے حقدار ہیں۔ اگر ترقی اردو بیورو دوست گیری نہ کرتا تو اتنی ضخیم کتاب کا معرض اشاعت میں آنا ممکنات میں نہ تھا۔ خطاط جناب حیات گوٹروی نے بڑی عرق ریزی اور جانفشانی سے کتابت کی اور میری بار بار کی تصحیحات کو بے طیب خاطر بنایا۔ میں ان کا بھی شکر گزار ہوں۔ عزیز غلیل الرحمن دہلوی نے اشعار یہ ہانے میں ہاتھ بٹایا۔ ان کا حساب در دل رکھتا ہوں۔ یہ اعتراف بھی ضروری ہے کہ ساقی کا وہ تقریر یا نایاب خاص نمبر (۱۹۵۵) جس میں عسکری صاحب کا انتخاب تھا، عزیز اور محترم دوست غلیل الرحمن اعظمی مرحوم کی بیگم نے ان کی لائبریری سے تلاش کر کے مہیا کیا۔ میں ان کا ممنون اور غلیل اعظمی مرحوم کی روح کے لئے دعا گو ہوں۔

اس جلد کے پریس جاتے وقت (جولائی ۲۰۰۷ء) قوی اردو کونسل کے ڈائریکٹر کا عہدہ ڈاکٹر علی

جاوید نے سنبھال لیا تھا۔ ان کی فعال رہنمائی نے کونسل کے کاموں کو بہت تیز رفتار کر دیا۔ میں ان کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

یہ کام جس قدر لمبا کھنچا، میری کم علمی، کوتاہ ہمتی اور عدم الفرصتی نے اسے طویل تر بھی بنایا۔ اکثر تو ایسا ہوا کہ میں ہمت ہار کر بیٹھ رہا۔ ایسے کٹھن وقتوں میں ہمت افزائی کے بعض ایسے پیرائے بھی نکل آئے جنہیں میں تائید غیبی سے تعبیر کر سکتا ہوں۔ حافظ۔

ہر کش اسے مرغ سحر نغمہ داؤدی را

کہ سلیمان گل از طرف ہوا باز آمد

میری تحریر میں نغمہ داؤدی تو شاید نہ ہو، لیکن میر کی عظمت کو الفاظ میں منتقل کرنے کی کوشش ضرور ہے۔ اس کوشش میں آپ کو دماغ کے تیل کے ساتھ ساتھ خون جگر کی بھی کافرمانی شاید نظر آئے۔

نئی دہلی، ۱۱ جنوری ۱۹۹۰ء

شمس الرحمن فاروقی

الہ آباد، ستمبر ۲۰۰۶ء

تمہید جلد دوم

خدا کا شکر ہے کہ جلد اول کے چند ہی مہینوں بعد اور ارباب فن اور اصحاب ذوق کی خدمت میں جلد دوم پیش کرنے کی مسرت حاصل ہوئی۔ یہ ترقی اردو بیورو حکومت ہند کے ارباب بست و کشاد، بالخصوص جناب نمیدہ بیگم ڈائریکٹر، جناب ابوالفیض سحر پریسل پبلیکیشنز آفیسر (انسوس) کہ اب وہ اس دنیا میں نہیں ہیں اور جناب محمد عصیم کی توجہات اور مساعی کا نتیجہ ہے۔ ان کا شکر یہ ادا کرنا میرا خوشگوار فرض ہے۔ یہ جلد ردیف ب سے ردیف م تک کے انتخابی اشعار اور ان کے مفصل تجزیے پر مبنی ہے۔ جلد اول میں مبسوط دیا چہ تھا، جس کا مرکز محور میر کا کلام تھا۔ اس جلد کے نسبتاً مختصر دیباچے میں ایک اہم اصولی بحث کو موضوع بنایا گیا ہے۔ بحث یہ ہے کہ کیا کسی متن کے معنی اس متن کے بنانے والے کے تابع ہوتے ہیں؟ کیا منشائے مصنف کو متن کے معنی میں کوئی اہمیت حاصل ہے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ کسی متن کے جو معنی بیان کئے جائیں ان کے بارے میں ہم یہ ثابت کر سکیں (یا اگر ثابت نہ کر سکیں تو قیاس کر سکیں) کہ یہی معنی مراد مصنف تھے؟ اس بحث کی ضرورت کیوں پڑی، اس کی وضاحت بھی دیباچے میں کر دی گئی ہے۔

”شعر شور انگیز“ کی جلد سوم ردیف ن سے ردیف و تک کے انتخاب اور اس پر بحث پر مشتمل ہوگی۔ چوتھی جلد ردیف ہ اور ردیف ی پر مشتمل ہوگی۔ توقع اور امید ہے کہ یہ جلدیں بھی ۱۹۹ کے ختم ہوتے ہوتے منظر عام پر آجائیں گی۔ مجھے کلام میر کا سنجیدہ مطالعہ کرتے ہوئے میں برس اور ”شعر شور انگیز“ پر کام کرتے دس برس ہو رہے ہیں۔ مجھے یقین نہیں ہے کہ میں اب بھی میر کو پوری طرح سمجھ سکا

ہوں۔ یہ ضرور ہے کہ ان تیس برسوں میں ہر بار کے مطالعے اور غور و فکر کے بعد میری رائے اور بھی مستحکم ہوئی ہے کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں اور ہمارے غائب سب سے بڑے شاعر ہیں اور میری کوششیں میری فہم و تحسین کا حق صرف ایک حد تک ہی ادا کر سکیں گی۔ میر کے مقابلے میں غالب یا اقبال یا میر انیس کی عظمت کا راز بیان کرنا نسبتاً آسان ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ میر کے اسرار بہت آہستہ آہستہ کھلتے ہیں۔ اس کی وجہ کچھ تو یہ ہے کہ میر کے بارے میں غلط مفروضات بہت ہیں اور ان کے بارے میں سب سے زیادہ مقبول عام تصور یہ ہے کہ وہ بہت آسان، شفاف اور عامۃً اور دانا و انکار و تجربات بیان کرتے ہیں، اور ان کے یہاں کوئی خاص گہرائی یا پیچیدگی نہیں۔ (مجھے امید ہے کہ ”شعر شورا انگیز“ جلد اول کے مطالعے نے اس مقبول عام مگر سراسر غلط مفروضے کو منہدم کرنے میں کچھ مدد دی ہوگی۔) لیکن میر کا اسرار آسانی سے نہ کھلنے اور پوری طرح نہ کھلنے کی دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ ہمارے سب شاعروں سے زیادہ دور تک اور زیادہ وسعت کے ساتھ کلاسیکی غزل اور خاص کر ہندو ایرانی غزل کی روایت میں رہے جیسے ہوئے ہیں۔ ہم اس روایت سے اگر کھینچیں تو بڑی حد تک بیگانہ ہو چکے ہیں۔ اس کی شعریات اور تصورات کا نکتہ ہمارے لئے کم و بیش راستان پارینہ ہیں۔ ”شعر شورا انگیز“ اس روایت، اس شعریات اور تصور کا نکتہ کو اپنے اندر زندہ کرنے، اور بیسویں صدی کے نصف دوم میں رائج تصورات شعری ادب کو بڑی حد تک جذب و ہضم بھی کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے اس کوشش کا دوسرا حصہ اگر کسی طرح کامیاب بھی ہو سکے تو اس کا پہلا حصہ بہر حال بڑی حد تک وجدانی اور ذاتی اعتماد و ايقان کا ہی مرہون منت ہوگا۔ ای۔ ڈی۔ ہرش کی یہ بات بالکل صحیح ہے کہ معنی تو دراصل ہمارے اندر ہیں۔ اگر ہم نہ ہوں تو متن محض ایک بے جان اور جامد شے ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر ایسے ہوگے ہوں (اور مجھے امید ہے کہ ہیں، یا اگر ہیں نہیں تو اب پیدا ہوں گے) جن میں مطالعے کی صلاحیت مجھ سے زیادہ، یا مجھ سے مختلف طرح کی ہو، اور میر کی روایت سے ان کی آشنائی مجھ سے زیادہ گہری ہو، تو وہ یقیناً میر کے کلام کے ساتھ مجھ سے بہتر معاملہ کر سکیں گے۔ مجھے امید ہے کہ ”شعر شورا انگیز“ کا مطالعہ ایسے لوگوں کو میر کی طرف متوجہ کرنے میں مدد ملے گا۔

میر کے کلام پر ہماری اداراتی مکمل نہ ہو سکے کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ یوں تو ہر بڑی شاعری میں یہ صفت ہوتی ہے کہ ہزار معالعوں و تجزیہ کے بعد بھی محسوس ہوتا ہے کہ کچھ بات ابھی ایسی باقی ہے جس کے وجود کا احساس تو نہیں ہے، لیکن وہ چیز گرفت میں نہیں آ رہی ہے۔ لیکن میر کا معاملہ تھوڑا مختلف ہے۔ یہ

بات سمجھ میں نہیں آتی (کم سے کم میں تو اسے سمجھنے سے بالکل قاصر رہا) کہ زبان کے ساتھ معاملہ کرنے کے جو حدود ہیں میر نے ان کو کس طرح اور کس ذریعے سے اس قدر وسیع کیا کہ وہ زبان کے ساتھ تقریباً ہر ممکن آزادی برت جاتے ہیں، لیکن پھر بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ کر رہے ہیں، بالکل ٹھیک کر رہے ہیں۔ میر کے سوا صرف شیکسپیر اور حافظ ہی ایسے شاعر ہیں جن میں یہ بات نظر آتی ہے۔ اسی طرح یہ بات بھی پوری طرح سمجھ میں نہیں آتی کہ بظاہر معمولی بات کو بھی میر اس قدر غیر معمولی کس طرح کر دیتے ہیں؟ یہ بات شیکسپیر میں بھی نہیں، حافظ میں ہے۔ میرے اور محمد حسن عسکری کے استاد پروفیسر ایس۔ سی۔ دیب کہا کرتے تھے کہ بعض جرمن شعرا مثلاً ہائنے (Heine) اور ہولڈرلن (Hoderlin) کے کلام میں کہیں کہیں وہی نزاکت اور ذرا سی چیز کو لعل و گہر بنادینے والی بات ملتی ہے جو بہترین فارسی غزلوں کا طرہ امتیاز ہے۔ میں جرمن زبان سے واقف نہیں ہوں، لیکن ترجمے کی نقاب میں ان شعرا کا کلام اپنے تمام حسن کے باوجود حافظ کی اس جادوگری سے خالی ہے کہ شعر میں کوئی بات بھڑک نہیں، لیکن سب کچھ ہے۔ ”شعر شور انگیز“ میں بہت سے اشعار ایسے ہیں جن پر دل کھول کر بحث کرنے کے باوجود مجھے ایک طرح کا احساس شکست ہی ہوا، کہ شعر میں جو بات مجھے نظر آئی تھی، میں اسے پوری طرح بیان نہ کر سکا۔ یہ درست ہے کہ ”کیفیت“ کا تصور ایسے بہت سے اشعار کی خوبی کو محسوس کرنے اور ایک حد تک اسے ظاہر کرنے کے لئے کافی ہے۔ لیکن خود ”کیفیت“ کی مکمل وضاحت ممکن نہیں۔

مجھے اعتراف ہے کہ ”جادوگری“ کا لفظ جو میں نے اوپر حافظ کے حوالے سے لکھا ہے، اور جو میر پر بھی صادق آتا ہے، تنقیدی زبان کا لفظ نہیں۔ لیکن میر کے محاسن تو سب کو معلوم ہیں کہ وہ حتیٰ آخر جی، مضمون کی جدت، شورش، کیفیت، ظرافت، رعایت لفظی، مناسبت، انفاظ، روانی، پیچیدگی، طنز ان سب پر پوری طرح قادر ہیں۔ استعارہ، تشبیہ، دیکر، زبان کے مختلف مدارج و مراتب، ان سب پر میر کا پورا تسلط ہے۔ یہ سب کہنے کے بعد جو بات بیان میں نہیں آسکتی اسے جادوگری کہیں، میر کا اسرار کہیں، اپنا اعتراف عجز کہیں، سبھی ٹھیک ہے۔ یہ بات بھی ہے کہ میر کے مضامین میں جہاں عام دنیا کھل کر موجود ہے، وہاں بہت سارا اسرار بھی ہے، اس معنی میں کہ جو بات وہ بیان کرتے ہیں اور جو نفاذ دیتے ہیں خود اس میں ایک طرح کا اسرار ہوتا ہے۔ منظر بالکل واضح ہوتا ہے، لیکن اس منظر میں ہمارے لئے کیا اشارہ ہے اور اس کے پیچھے کیا ہے، یہ باتیں کھلی نہیں ہیں۔

میر کو واقعہ کیا جانے کیا تھا در پیش
کہ طرف دشت کے جوں میل چلا جاتا تھا

ہیں چاروں طرف نیچے کھڑے گردباد کے
کیا جانے جنوں نے اردہ کدھر کیا

آیا جو واقعے میں در پیش عالم مرگ
یہ جاگنا ہمارا دیکھا تو خواب لکھا

دھوپ میں جلتی ہیں غربت وطنوں کی لاشیں
تیرے کوچے میں مگر سایہ دیوار نہ تھا

جو قافلے گئے تھے انھوں کی اٹھی بھی گرد
کیا جانے غبار ہمارا کہاں رہا

ردیف الف کے یہ چند اشعار میری بات کو واضح کرنے کے لئے کافی دوائی ہیں۔

جب میں نے ”شعر شور انگیز“ پر کام شروع کیا تو خیال تھا کہ اکا دکا شعروں پر اظہار خیال کروں گا۔ تھوڑی ہی دیر میں معلوم ہو گیا کہ یہاں تو ہر شعر دامن نگہ و گل حسن تو بسیار کا مصداق ہے۔ پھر یہ ارادہ ہوا کہ اشعار پر تو مفصل گفتگو ہو جائے، لیکن دیباچہ مختصر ہو۔ آخر میں دیباچے کو اس وقت رد کرنا پڑا جب دیکھا کہ اگر ضبط نہ کیا تو پوری ایک جلد بھی اس کے لئے کافی نہ ہوگی۔ خیال تھا کہ آئندہ جلدوں میں دیباچہ نہ ہوگا۔ لیکن جلد دوم کی تکمیل کے لئے ضروری دیکھا کہ بعض اہم مباحث پر یہاں بھی گفتگو ہو۔ لہذا دیباچہ لکھنا پڑا۔ یہ سب باتیں دراصل شکست کا اعتراف ہیں، ان سے اپنی بڑائی مقصود نہیں۔

”شعر شور انگیز“ کے پڑھنے والوں نے محسوس کیا ہوگا کہ اشعار کی کتابت میں علامات وقف

وغیرہ سے مکمل اجتناب کیا گیا ہے اور اعراب بھی بہت کم لگائے ہیں۔ اس زمانے میں جب کہ ان چیزوں کا خاص اہتمام کیا جاتا ہے اور کلاسیکی متون کو مدون کرنے والے حضرات تو اوقاف متعین کرنے اور ظاہر کرنے میں بے حد کاوش کرتے ہیں، اس کتاب میں علامات وقف وغیرہ اور اعراب کا نہ ہونا ذرا تعجب انگیز ہوگا اور فیشن کے خلاف تو یقیناً متصور کیا جائے گا۔ زمانے کا مذاق اتنا بدل گیا ہے کہ علامات وقف وغیرہ اب بہت مستحسن سمجھی جانے لگی ہیں۔ ملٹن نے جب ”فردوس گمشدہ“ (Paradise Lost) شائع کی تو اس وقت اس کے خیال میں نظم معرا اتنی اجنبی ہو چکی تھی کہ اس نے مختصر دیباچہ لکھا اور پابندی جگہ معرا نظم لکھنے کی وجہ بیان کی۔ اسی سنت پر عمل کرتے ہوئے میں بھی مختصر عرض کرتا ہوں کہ اشعار کو علامات وقف اور اعراب سے پاک رکھنے کی وجہ حسب ذیل ہیں:

(۱) ہماری کلاسیکی شاعری میں ان چیزوں کا وجود نہ تھا۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اس زمانے میں شاعری بڑی حد تک زبانی سنانے کی چیز تھی۔ لہذا توقع ہوتی تھی کہ شاعر یا قاری کی ادائیگی اس بات کو واضح کر دے گی کہ کہاں رکنا ہے۔ کہاں خطابیہ، کہاں استفہائی لہجہ اختیار کرنا ہے؟ کس لفظ کو کس طرح اور کن حرکات کے ساتھ ادا کیا جائے گا؟ وغیرہ۔

(۲) یہ تو تاریخی اور ”محققانہ“ وجہ ہوئی۔ اس کتاب میں ترک اوقاف و اعراب کی اصل وجہ یہ ہے کہ ان چیزوں سے کلام کے معنی متعین اور محدود ہو جاتے ہیں، جب کہ کلام کا تقاضا یہ ہے کہ اسے کثیر المعنی قرار دیا جائے۔ ای۔ ڈی۔ ہرش نے عمدہ بات کہی ہے کہ متن کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ تعبیر طلب ہوتا ہے۔ شعر میں اگر علامت استفہام لگا دی جائے تو پھر یہ متعین ہو جائے گا کہ یہ عبارت خبریہ نہیں ہے۔ یا اگر ضافت ظاہر کر دی جائے تو یہ فرض کرنا ممکن نہ ہوگا کہ یہاں اضافت نہیں ہے۔ یا اگر اوقاف لگا دیئے جائیں تو یہ طے ہو جائے گا کہ اس متن میں مسند کیا ہے اور مسند الیہ کیا ہے؟ ان سب صورتوں میں معنی محدود ہو جائیں گے اور متن کی تنوع کم ہو جائے گی۔

مسند بذیل مثالوں پر غور کیجئے:

(۱) گل کی دفا بھی جانی دیکھی دفاے بلبل

اگر مصرعے کو یوں لکھا جائے:

گل کی دفا بھی جانی؟ دیکھی دفاے بلبل؟

تو یہ امکان باقی نہ رہے گا کہ مصرعے کو خبر یہ بھی پڑھ سکتے ہیں۔ استفہام کی علامت نہ ہو تو انشائیہ اور خبریہ دونوں قرائتیں ممکن ہیں۔

(۲) فتلہ سووہ جگر سوختہ ہے جیسے اتیت

اس وقت اس مصرعے کی نثر حسب ذیل طرح ہو سکتی ہے۔ (۱) وہ (شخص) جگر سوختہ اتیت کی طرح فتلہ سوہے۔ (۲) وہ (شخص) فتلہ مو اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ (۳) وہ اس طرح جگر سوختہ ہے جیسے فتلہ مو اتیت۔ (۴) وہ اتیت کی طرح جگر سوختہ اور فتلہ سوہے۔ (۵) وہ فتلہ سووہ (= اس قدر، بے حد) جگر سوختہ ہے، جیسے اتیت۔ (۶) وہ جگر سوختہ (شخص) اس طرح فتلہ سوہے جیسے اتیت۔ (۷) وہ فتلہ سو (شخص) اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ اگر اوتاف لگا دیئے جائیں تو معنی محدود ہو جائیں گے۔

(۳) خورشید صبح نکلے ہے اس نور سے کہ تو

”خورشید“ اور ”صبح“ کے مابین اضافت کی علامت لگا دی جائے تو ایک ہی معنی نکلیں گے، یعنی صبح کا سورج۔ اگر اضافت نہ لگائی جائے تو اضافت والے معنی نکلیں گے (کیونکہ اضافت فرض کر سکتے ہیں) اور خورشید صبح کو بے اضافت پڑھ کر یہ معنی بھی نکال سکیں گے کہ صبح کو جو چیز اس (زبردست، خوب صورت) نور کے ساتھ برآمد ہوتی ہے وہ خورشید ہے کہ تو ہے؟

یہ تین مثالیں محض مختہ نمونہ از خروارے ہیں۔ علامات اضافت و اوتاف کا نہ ہونا معنی کے امکانات پیدا کرتا ہے، اور قاری کی تربیت بھی بخوبی کرتا ہے۔ رشید حسن خاں نے ”فسانہ عجائب“ اور ”باغ و بہار“ پر جس وقت نظر سے اعراب لگائے ہیں اور اوتاف متعین کئے ہیں، وہ لائق صد ستائش ہے۔ لیکن ان کا مقصد یہ ہے کہ متن کو اور اس کی قرأت کو قطعی طور پر متعین کر دیا جائے، تاکہ طالب علم اسے آسانی سے پڑھ سکیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ”فسانہ عجائب“ اور ”باغ و بہار“ ہویا نثر کی کوئی کتاب، وہ شعری متن کی طرح کثیر المعنی ہونے کے امکانات نہیں رکھتی۔ لہذا وہاں تو ٹھیک ہے، لیکن شعر کو اوتاف و اعراب کا پابند کرنے میں شعر اور قاری دونوں کا زبردست نقصان ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جس متن کے اصول تحریر میں اعراب کا تصور نہ تھا، اس کا اصل مزاج ہی اعراب کے خلاف تھا اور ہمیں متن کو اس کے مزاج کے مطابق ہی قبول کرنا چاہئے۔

متنی نے ایک بار جوش میں آکر کہا تھا۔

ای محل ارتقی ای عظیم اتقی
وکل ما خلق الله و ما لم یخلق
محقر فی ہستی کسعرۃ فی مفرقی
اس کا اردو تو میں کیا کروں، آریری کا انگریزی ترجمہ پیش کرتا ہوں:

To what height shall I ascend? Of what
severity shal I be afraid?
For everything that God has created, and that
He has not created
Is of as little account in my aspiration as a
single hair in the crown of my head.

جو شخص تعالیٰ میں ایسی بلندی کو چھو لے، اس کو تعالیٰ کا حق ہے۔ میرے یہاں بھی تعلیم ہیں۔
لیکن یہاں بھی وہ ہر اقلیطس کے انداز میں پست و بلند کو ایک کرنے پر بھی قادر ہیں۔
قدر و قیمت اس سے زیادہ میرے تمہاری کیا ہوگی
جس کے خواہاں دونوں جہاں ہیں اس کے ہاتھ بکاؤ تم

نئی دہلی، ۱۱۹ اگست ۱۹۹۰

الہ آباد، ۲۰۰۶

شخص الرحمن فاروقی

تمہید جلد سوم

خدا کا شکر و احسان ہے کہ جلد سوم آپ کی خدمت میں حاضر ہے، ذرا دیر سے سہی۔ خرابی صحت اور دفتری مصروفیات کے باعث اس جلد کو پایہ تکمیل تک پہنچانے میں تعویق ضرور ہوئی، لیکن با اندازہ اندیشہ نہیں۔ ادب کے طلباء اور اساتذہ اور عام ادبی حلقوں میں گزشتہ دو جلدوں کو جو مقبولیت ملی ہے اس سے مجھے کام کرتے رہنے کا حوصلہ ملا۔ جلد دوم کی تمہید لکھتے وقت مجھے امید تھی کہ بقیہ دونوں جلدیں بھی ۱۹۹۱ کے اواخر تک بازار میں آسکیں گی، لیکن درچہ خیالم و فلک درچہ خیال کے مصداق، ایسا ممکن نہ ہوا۔ اب امید کرتا ہوں کہ توفیق خداوندی شامل حال رہی تو چوتھی جلد ۱۹۹۲ کے آخر تک شائقین تک پہنچ سکے گی۔ اس طویل طویل کام میں ترقی اردو بیورو اور خاص کر اس کی ڈائریکٹر جناب ڈاکٹر فہمیدہ بیگم، پرنسپل پبلی کیشنز، فیسر جناب ابوالفیض سحر (انسوس) کہ وہ اب اس دنیا میں نہیں ہیں، اور جناب محمد عصیم کی مساعی شہیدہ اور توجہات کثیرہ سے جو مدد ملی ہے اس کا میں شکریہ ادا کرتا ہوں۔

گزشتہ جلدوں کی طرح اس جلد میں بھی ایک کم وبیش مبسوط دیباچہ شامل ہے۔ اس پوری کتاب کا منظر نامہ اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ اس کے ذریعہ ہماری کلاسیکی شعریات کی بازیافت ممکن ہو، اور اس طرح صرف میر ہی نہیں، بلکہ تمام کے تمام کلاسیکی ادب کے مطالعے اور اس کی تحسین اور تقدیر کی نئی راہیں کھل سکیں۔ لیکن بعض دوستوں نے مشورہ دیا کہ کلاسیکی شعریات کے مباحث کو ربط و ترتیب

کے ساتھ یکجا بھی پیش کیا جائے تو بہتر ہے۔ دوسری بات یہ کہ بعض لوگوں کو اب بھی اس معاملے میں تردد ہے کہ ہمیں اپنی کلاسیکی شعریات (اگر ایسی کوئی شے ہے بھی) کی روشنی میں اپنا ادب پڑھنے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ اس تردد کی تہ میں جو اصل سوال مضمر ہے وہ یہ ہے کہ ادب کے معیار آفاقی ہیں یا مقامی؟ یعنی کیا ہر ادبی تہذیب اپنے معیار خود مقرر کرتی ہے یا اسے ایسے معیاروں کی پابند ہونا چاہیے جو عالمی اور آفاقی ہیں؟ اگر ہر ادبی تہذیب کو سبب عالمی معیاروں کی روشنی میں عمل پیرا ہونا چاہیے، تو یہ معیار کس تہذیب نے مرتب کئے ہیں؟ یا کیا کوئی عالمی ادبی پارلیمنٹ ہے جس نے با اتفاق رائے (یا اکثریت رائے سے) ان معیاروں کو مرتب اور تشر کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ کوئی ایسی تہذیب، یا کوئی ایسی عالمی پارلیمنٹ نہیں ہے، اور نہ ہو سکتی ہے، جس کے احکامات سب پر چلتے ہوں، یا چل سکتے ہوں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ گذشتہ سو برس سے جن معایرو اصول کو ہم آفاقی سمجھتے رہے ہیں وہ دراصل مغرب سے حاصل کئے گئے ہیں (یا ہم انھیں مغرب سے حاصل شدہ سمجھتے ہیں)۔ بے شک یہ معیار و اصول بہت محترم اور موثر ہیں۔ ہم نے ان سے بہت قیمتی سی باتیں سیکھی ہیں اور آئندہ بھی سیکھتے رہیں گے (خاص کر طریق کار کے میدان میں)، لیکن یہ بات بالکل واضح طور پر کہہ دینے کی ہے کہ کسی تہذیب کے معیار کسی دوسری تہذیب کے معیاروں پر فوقیت نہیں رکھتے۔ سب اپنی اپنی جگہ پر صحیح اور درست ہیں۔

علیٰ ہذا القیاس، یہ بات بھی ظاہر ہے کہ اگر کسی تہذیب کے ادبی معیار کسی دوسری تہذیب کے ادبی معیاروں سے متناقض ہوں، تو دوسری تہذیب کے اصول و معیار کو ثانوی حیثیت ملے گی۔ مثلاً اگر ہمارے یہاں غزل کے اندر کوئی داخلی یا ظاہری ربط، یا ارتقائے خیال، ضروری نہیں، اور اگر کسی اور تہذیب کے معیاروں کی رو سے نظم اسی وقت کامیاب ہے، جب اس کے مختلف حصوں میں ربط اور ارتقائے خیال ہو، تو غزل کی حد تک ہم اپنے اصول کو فوقیت دیں گے، غیر تہذیب کے اصول کو نہیں۔ اسی طرح، اگر ہمارے یہاں شعر میں ”ذاتی جذبہ“ اور ذاتی تجربہ اور اپنے آپ پر گزرتے ہوئے معامات“ کو بیان کرنا ضروری نہیں، اگر ہمارے یہاں عشقیہ شاعری کے لئے ضروری نہیں کہ شاعر ”آپ بتی“ یا کم سے کم اپنے ”ذاتی یا داخلی“ کوائف بیان کرے، تو ہماری عشقیہ شاعری کی حد تک یہ اصول کسی دوسری تہذیب کے اس اصول پر فوقیت رکھے گا، جس کی رو سے عشقیہ شاعری میں شاعر کے ”ذاتی اور داخلی“ کوائف بیان ہونا ہی کلاسیکی تہذیب کی رو سے شاعر کا بڑا کمال یہ نہیں ہے کہ وہ بالکل ”طبع زا“ یعنی مولک یا

(Original) ہو، بلکہ اس کا کمال یہ ہے کہ مضامین (جو پہلے سے موجود ہیں، یا جنہیں ہم پہلے سے موجود فرض کرتے ہیں) کو نئے رنگ سے، یا پہلے سے بہتر ڈھنگ سے پیش کرے، تو اس پر ”چبائے ہوئے“ نوالے نکلنے، اور ”چھوڑی ہوئی ہڈیوں کو دوبارہ چھوڑنے“ کی کوشش کا الزام نہ صرف ملط ہے، بلکہ مضمون آفرینی کے بنیادی اصولوں سے بے خبری کا بھی غماز ہے۔

واضح رہے کہ مولف پن یا (Originality) کا یہ تصور، کہ ہر شاعر دوسرے شعرا سے لازماً مختلف ہو، انیسویں صدی کا مغربی رومانی تصور ہے، اور مشرقی تصور تخلیق و تخیل سے اس کا کوئی واسطہ نہیں۔ عربی شعریات میں مضمون آفرینی کا تصور بہت ترقی یافتہ نہیں، لیکن وہاں بھی شیخ عبدالقادر جرجانی ”سرقہ“ کے اس تصور سے بے گانہ نظر آتے ہیں جو ہمارے یہاں انیسویں صدی میں عام ہوا۔ عبدالحسین زریں کوب نے جرجانی کے نظریے کو یوں بیان کیا ہے کہ سرقہ اسی وقت قائم ہوتا ہے جب کوئی شاعر بہت سوچنے اور کوشش اور تامل کے باوجود وہی بات کہے جو دوسرے کہہ گئے ہیں۔ جرجانی کہتے ہیں اگر دو شاعر دوں میں اتفاق معنی (= مضمون) ہو تو یہ دو صورتوں سے خالی نہ ہوگا۔ یا تو دونوں ”غرض“ میں متفق ہیں (مثلاً دونوں اپنے مربی کی مدح کر رہے ہیں)۔ ایسی صورت میں سرقہ کا سوال نہیں۔ پھر یہ ہو سکتا ہے کہ دونوں میں ”طریق دلالت“ کا اتفاق ہو (مثلاً دونوں اپنے ممدوح کو سخاوت میں دریا، دلادری میں شیر، وغیرہ قرار دیں)۔ ایسی صورت میں اگر یہ ظاہر ہو کہ ان میں سے کسی ایک شاعر نے یہ مضمون ”سعی و جہد و تامل“ کے بعد حاصل کیا ہے (یعنی وہ بہت کوشش کے بعد بھی وہیں پہنچے جہاں دوسرا پہنچ چکا ہے)، تب ہی اس پر سرقہ و اتحال“ کا حکم ہو سکتا ہے۔ یعنی جرجانی کی نظر میں سرقہ کوئی اہم بات نہیں، قوت تخیل کی ناکامی البتہ اہم بات ہے۔

شمس قیس رازی نے سرقہ و استفادہ کو اتحال، المام، سلخ اور نقل کی چار قسموں میں تقسیم کیا ہے۔ ”نقل“ سے ان کی مراد جہ بہ یا (Copy) نہیں، بلکہ مضمون کو ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل کرنا ہے۔ انھوں نے جو مثالیں دی ہیں، اور ان پر جس طرح اظہار خیال کیا ہے، اس سے صاف ظاہر ہے کہ وہ نقل کو قابل ستائش سمجھتے ہیں۔ بعد میں ہمارے یہاں شمس قیس رازی کی انواع کو اور بھی باریک اور لطیف طریقے سے سرقہ، توار، ترجمہ، اقتباس، اور جواب کے زیر عنوان جگہ جگہ بیان کیا گیا۔

سنسکرت شعریات میں جرجانی سے بھی پہلے آندو و دھن نے، اور پھر راج شیکھر نے ان

محاطات پر بہت عمدہ بحث کی ہے۔ ممکنہ لائحہ کا کہنا ہے کہ ان دونوں مفکروں کی نظر میں ”نیا اس وقت وجود میں آتا ہے جب قوت مثیلہ کے ذریعہ پرانے کی تعمیر نو کی جائے۔“ قدیم شکریت شعریات میں ایک کتب کا خیال تھا کہ شعر میں نئی بات کہنا ہی ممکن نہیں، کیوں کہ شاعری (vuqHkko;kuq) Hko(keu;e) کا اظہار کرتی ہے۔ ممکنہ لائحہ نے اس کا ترجمہ Universals of experience کیا ہے۔ چونکہ یہ آفاقی حقائق تعداد میں محدود اور تمام انسانوں میں بہر زمان و بہر وقت مشترک ہیں، اس لئے پرانے لوگوں نے انھیں پہلے ہی بیان کر دیا ہے۔ لہذا اب نئے کہنے والوں کے لئے بچا ہی کیا ہے؟ (عربی کا مشہور قول مازک الدول لا آخر انگلوں نے پچھلوں کے لئے کچھ نہیں چھوڑا“ یاد آتا ہے۔) اس کا جواب آئندہ دور دھن نے یہ دیا کہ جب نیا لفظ ہو گا تو نیا مضمون اور نئے معنی بھی ہوں گے۔ (کیا عجب کہ طالب آملی کا مشہور قول ”ج گفٹے کہ تازہ است بہ مضمون برابر است“ چنڈت راج جگن ناتھ کے واسطے سے آئندہ دور دھن کے یہاں سے حاصل ہوا ہو؟) لہذا پرانی بات کو نئے الفاظ میں بیان کرنے سے بات بھی نئی ہو جاتی ہے۔

آئندہ دور دھن اور راج جگن ناتھ نے مضمون آفرینی کے بارے میں جو لطیف بحثیں کی ہیں، ان کو آئندہ کے لئے چھوڑتا ہوں۔ بس یہ عرض کرنا ہے کہ ان نکات پر گفتگو کرتے وقت خود ممکنہ لائحہ نے ”اردو قاری ادب کی مشہور اصطلاح“ مضمون کا ذکر کیا ہے، اور انھوں نے ”مضمون“ کا ترجمہ (Theme) یا (Substance) کیا ہے، جو بالکل درست ہے۔ لطف یہ ہے کہ حالی کو عربی قاری شعریات کے حوالے سے ان باتوں کا شعور تھا۔ چنانچہ وہ ابن خلدون کا قول نقل کرتے ہیں کہ ”معانی صرف الفاظ کے تابع ہیں اور اصل الفاظ ہیں۔ معانی ہر شخص کے ذہن میں موجود ہیں... ضرورت ہے تو صرف اس بات کی ہے کہ ان معانی کو کس طرح الفاظ میں ادا کیا ہے۔“ (ابن خلدون کا یہ قول براہ راست جر جانی سے مستعار ہے، اور معنوم ہوتا ہے کہ جر جانی اور آئندہ دور دھن نے ایک ہی کتب میں تعلیم پائی تھی۔)

برٹرینڈ رسل (Bertrand Russell) نے جب چین جا کر وہاں کی تہذیب اور روایات کا براہ راست مطالعہ کیا تو اس کو یہ جان کر حیرت اور مسرت ہوئی کہ مولک پن (Originality) کا تصور صرف وہی ایک ہی نہیں ہے جو مغرب میں رائج ہے، بلکہ مولک پن (Originality) کے معنی یہ بھی ہیں

کہ پرانی بات کو نئے انداز میں دہرایا جائے۔ رسل کو محسوس ہوا کہ چینی تصورات انشا بھی اپنی جگہ پر درستی کا حامل ہے، اور ممکن ہے کہ یہ مغربی تصور سے بہتر بھی ہو۔ لیکن آزاد، حالی اور امداد امام اثر اور ان کے متبعین کو مشرقی تصور انشا میں عیب ہی عیب نظر آتے تھے۔ سچ ہے، شکست خوردہ تہذیب سب سے پہلے خارج تہذیب پر عاشق ہوتی ہے۔ اس اصول کو ہیری لیون (Harry Levin) نے ”اقلیتی طبقے کی اپنے آپ سے نفرت“ (Self-hatred) سے تعبیر کیا ہے۔ افسوس ہے کہ ہم لوگ ابھی تک اس خود نفرتی (Self-hatred) سے آزاد نہیں ہوئے ہیں، اور آج بھی ہم اپنے پیش تر ادبی سرمائے پر شرمندہ ہیں، یا اسے لائق اعتنا نہیں سمجھتے۔

میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری کے پیچھے ایک واضح شعریات (= تنقیدی تصورات جن کی روشنی میں کوئی متن فن پارہ کہلاتا ہے، اور جن کی روشنی میں فن پارے کی خوبیاں متعین ہوتی ہیں) موجود ہے۔ اور اس کو جاننا اس لئے ضروری ہے کہ جب تک ہم یہ نہ جانیں گے کہ ہمارے قدم جب شعر کہتے تھے تو کس طرح یہ طے کرتے تھے کہ جو متن وہ بنا رہے ہیں، وہ شعر ہے؟ اور اس متن کو سننے پڑھنے والے کس طرح معلوم کرتے تھے کہ جو چیز ہمارے سامنے پیش کی جا رہی ہے، وہ شعر ہے کہ نہیں؟ اس وقت تک ہم کلاسیکی شاعری سے پوری طرح لطف اندوز نہ ہو سکیں گے۔ دوسری بات یہ ہے کہ تمام تعلیمی ادب اصلاً ایک ہے۔ لہذا اس شعریات کا بڑا حصہ تمام ادبی کارگزاری (وہ نشر ہو یا نظم) کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے۔ مرثیے کو سمجھنے میں کلیم الدین احمد اور اسلوب احمد انصاری، اور داستان کو سمجھنے میں کلیم الدین احمد، وقار عظیم اور گیان چند سے جو مسائل ہوئے وہ اسی وجہ سے کہ یہ لوگ کلاسیکی غزل کی شعریات سے ناواقف تھے۔ ورنہ ”ہومان نامہ“ (مصنف احمد حسین قمر) کا یہ سرسری بیان بھی ان بزرگوں کی بہت سی مشکلات کو حل کرنے کے لئے کافی تھا:

۱۔ چینی تہذیب میں اشیاء کے تصور کے بارے میں آئی۔ اے۔ ریچڈس (I. A. Richards) نے اپنی مشہور کتاب (Coleridge on Imagination) میں آر۔ ڈی۔ جیمسن (R. D. Jameson) کا ایک طویل اقتباس نقل کیا ہے۔ اس کے چند جملے حسب ذیل ہیں۔ ”یہ بات واضح ہونی چاہئے کہ مغرب والوں کے لئے چینی دنیا نامعلوم ہے۔ کیونکہ مغرب والے پوچھنے کا عادی ہے کہ ”کیا یہ چیز فطری (یا فطرت کے مطابق) ہے؟“ اور چینی یہ پوچھنے کا عادی ہے کہ ”کیا یہ چیز انسانی ہے؟“ مغربی طرز فکر و عمل کا رجحان یہ ہے کہ وہ اپنے تصورات کی توثیق حیاتیات (Biology) میں ڈھونڈتا ہے، اور چینی طرز فکر و عمل اپنے تصورات کی توثیق روایت میں ڈھونڈتا ہے۔“

صاحب قراں بھی بے قرار ہو کر رہ رہے ہیں فرماتے ہیں کہ اے
 نور نظر شعرا کے کلام کا کیا اعتبار ہے ان مضامین پر خیال کرنا سر اسر بے کار ہے
 شاعر کو یہ خیال رہتا ہے کہ تکلفات لفظی ہوں خواہ مذہب رہے خواہ جائے جو
 مضمون سامنے آ گیا وہ نظم کر دیا، پڑھنے والا اس کے تکلفات کو دیکھے، مضمون کا
 اس کے اعتبار نہ کرے (صفحہ ۶۹۳)۔

موقع اس کلام کا یہ ہے کہ لشکر اسلام کے بادشاہ قباد کو آئینے میں اپنا حسن و جمال دیکھ کر خیال
 آیا ہے کہ زندگی چند روزہ ہے۔ ”اپنے جمال کو دیکھ کر مجھ ہو گئے دل سے کہتے ہیں مقام افسوس ہے کہ یہ
 صورت ایک دن خاک میں مل جائے گی، اے قباد اس سلطنت میں تم سے بڑے بڑے ظلم ہوئے، وہ
 عا دس جو پوچھے گا تو کیا جواب دو گے۔ یہ سوچ کر آئینہ خانے سے حیران و پریشان رو تے ہوئے نکلے۔“
 پھر جب صاحب قراں (امیر حمزہ) نے اس رنج کا سبب پوچھا تو قباد نے بے ثباتی دنیا کے مضمون پر چند
 شعر پڑھے۔ اس کے جواب میں امیر حمزہ کی وہ تقریر ہے جو میں نے اوپر نقل کی۔ اس کلام میں دو اہم ترین
 نکتے ہیں (۱) شاعری کی اہمیت اس کی قدر حقیقت (Truth Value) کی بنا پر نہیں بلکہ لفظی محاسن کی بنا
 پر ہے۔ (۲) شاعر کا کام مضمون تلاش کرنا اور نظم کرنا ہے، خواہ اس میں تعلیم و موعظت کا پہلو ہو یا نہ ہو۔
 یہاں یہ کہنے سے کام نہ لے جے گا کہ داستان گو صاحبان تو ”زوال پذیر“ اقدار کے نمائندے تھے، ان کی
 بات کا کیا اعتبار؟ داستان گو یوں کی اقدار کو ”زوال پذیر“ تو ہم آپ کہتے ہیں، کیوں کہ ہمیں انگریزوں
 نے یہی سکھایا ہے، ورنہ بزم خودہ لوگ تو اپنی بہترین اقدار کے غالباً آخری پاسدار تھے۔ دوسری بات یہ
 کہ احمد حسین قمر نے امیر حمزہ سے جو بات کہلائی ہے، اس کی عملی صورت ہم اپنی کلاسیکی شاعری میں دیکھ
 سکتے ہیں۔ ممکن ہے آپ میر کے زمانے کو مغلوں کے زوال (اور اس لئے ہند + اسلامی تہذیب کے
 زوال) کا زمانہ کہیں، لیکن ولی یہ نصر قی و دجہی کے زمانے کو تو ایسا نہیں کہہ سکتے۔ دجہی نے اپنی مثنوی
 ”قطب مشتری“ (زمانہ تحریر ۱۶۰۹) میں شاعر بننے کا شوق رکھنے والوں کو کچھ نصیحت کی تھی۔ اس کا مختصر
 تجزیہ مسیح الزماں کی کتاب میں ہے۔ اشعار یوں ہیں۔

رکھیا ایک معنی اگر زور ہے معنی = مضمون
 دلے بھی مزا بات کا ہو رہے

اگر خوب محبوب جوں سور ہے سور=سورج
سنوارے تو نور علی نور ہے
اگر لاکھ عیب اچھے نار میں اچھے=ہوں
ہنر ہو دسے خوب سنگار میں

اس سے بھی کچھ پہلے شیخ احمد گجراتی اپنی مثنوی ”یوسف زلیخا“ (زمانہ تحریر ۱۵۸۰-۱۵۸۸)

میں اپنی صفت یوں بیان کر چکے ہیں:

جتنے اصناف ہوں گے شعر کیرے کیرے=کے
کہن مشکل نہیں نزدیک میرے
خیال و خاص طرزاں خاص لیاؤں
غرائب ہو بدائع لیا دکھاؤں
سبہ معنی مرے بھی اونچے اچکل سبہ=سبارک۔ اچکل=شوخی،
جو نور آکاس دہیں بیچ اس تل دہیں=دکھائیں

....

اگر تمثیل کے عالم میں آؤں
بن اس عالم نوا عالم دکھاؤں بن=بجائے۔ نوا=نوا
کبھی زجیو کوں جیو دے چھڑاؤں
کبھی جیو جیوتی کا جیو اڑاؤں
کبھی دھرتی کوں انہر کر اچاؤں اچاؤں=پلندہ کروں
کبھی انہر کوں دھرتی کر بچھاؤں

یہ لوگ تو اپنی روحانی اور مادی اقدار کے عروج پر متکبر ہیں، لیکن ان کے بیان میں وہی روح بول رہی ہے جو ”ہو مان نامہ“ کے الفاظ میں ہے۔ یہ کہنا محض زیادتی ہے کہ ان میں ”زوال آمادہ“ اقدار

۱۔ ان اشعار کا متن سیدہ جعفر کی مرعوب کردہ مثنوی ”یوسف زلیخا“ ز احمد گجراتی سے ماخوذ ہے۔ میں نے کتابت کے الفاظ درست کر دیے ہیں۔

متفکس ہیں، اور ان کی روشنی میں ہمارے کلاسیکی شعر کو نہ پڑھنا چاہئے۔ جس کام کے جو اصول ہیں، اور جن کی روشنی میں وہ کام معنی خیز ہوتا ہے، ان سے صرف نظر کریں تو تاریکی تاریکی ہے۔

یہ وجوہات ہیں جن کی بنا پر میں نے جلد سوم اور جلد چہارم کے دیباچے کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کو بیان کرنے اور اس پر بحث کے لئے مختص کئے ہیں۔ جلد سوم کا دیباچہ تین ابواب میں ہے۔ پہلے باب میں اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش ہے کہ ادبی معیار مقامی ہوتے ہیں، عالمی نہیں۔ (اس نتیجے پر میں بڑی سستی و تلاش کے بعد پہنچا۔ اپنی ادبی زندگی کے کئی برس میں نے ادب کے ”عالمی“ معیاروں کی ناکام جستجو میں گزارے ہیں۔) دوسرے باب میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کا ایک خاکہ، اور اس خاکے کا مفصل بیان پیش کر کے میں یہ واضح کرنا چاہتا ہوں کہ ہمارے تقریباً گم شدہ کلاسیکی معیاروں کی بازیافت اقوال شعرا کی مدد سے ممکن ہے، اور یہ کہ اس شعریات کا باقاعدہ آغاز اٹھارویں صدی میں ہوتا ہے۔ ”سجری“ اور ”دکنی“ (= قدیم اردو) کے زمانے میں اس شعریات کے اجزا موجود تھے، لیکن منتشر حالت میں، اور اس زمانے کے شعرا میں مختلف اسالیب کی کشمکش بھی نظر آتی ہے۔ سترہویں صدی کے اواخر میں اور اٹھارویں صدی کے اوائل میں جب ہماری شاعری نے سبک بندی کو اختیار کیا تو قدیم و جدید، اور غیر مقامی و مقامی تصورات کے احتراج سے ایک نئی شعریات وجود میں آئی۔ جسے میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کہتا ہوں۔ باب دوم میں ان باتوں کا مختصر بیان کر کے میں نے باب سوم میں اقوال شعرا کو مختلف عنوانات کے تحت درج کیا ہے، اور ان پر تھوڑی بحث کی ہے۔

کلاسیکی شعریات کے بنیادی تصورات پر مفصل بحث پر مبنی بقیہ دیباچے کو میں جلد چہارم کے دیباچے میں شامل کر رہا ہوں۔ وجہ یہ ہے کہ جلد سوم اس وقت بھی توقع اور منصوبے سے زیادہ طویل ہو گئی ہے۔ چاروں جلدوں کا توازن برقرار رکھنا بھی ضروری ہے۔ جو باتیں اس دیباچے میں مجمل ہیں، یا تحریر ہی میں نہیں آئی ہیں، ان کو مناسب اہتمام اور مثالوں کے ساتھ جلد چہارم میں ملاحظہ کیا جاسکے گا۔ غور و فکر کا سلسلہ چونکہ ابھی جاری ہے۔ اس لئے ممکن ہے مرور وقت کے ساتھ بعض باتوں کی اہمیت میری نظر میں زیادہ یا کم ہو جائے۔ لیکن میرا خیال ہے میں نے تمام بنیادی معاملات کا احاطہ کر لیا ہے۔ چونکہ اس کام میں مجھے اپنے پیش روؤں کی رہنمائی حاصل نہ تھی، اس لئے یہاں میری مثال اس مسافر کی سی ہے جس کے پاس نقشہ تو ہے، لیکن وہ نقشے کے علامات کو اچھی طرح پڑھ نہیں سکتا، اور صرف وجدان اور گزشتہ

تجربے کی روشنی میں ان کا مفہوم نکالتا ہے۔ امید اور توقع ہے کہ میرے بعد آنے والے اس کام کو مجھ سے بہتر انجام دے سکیں گے۔

جلد دوم کی تمہید میں مذکور تھا کہ جلد سوم ردیف واؤ تک ہوگی اور جلد چہارم میں ردیف ہاوری کا انتخاب ہوگا۔ بعد میں مجھے محسوس ہوا کہ ردیف ہاوری کو یکجا کرنے سے جلد چہارم بہت جھیم ہو جائے گی۔ لہذا ردیف ہاوی جلد (سوم) میں شامل کر لیا ہے۔ اب جلد چہارم انشاء اللہ ردیف ی اور ویا چے پر مشتمل ہوگی۔

میں عزیز ی ظفر احمد صدیقی کا ممنون ہوں کہ انھوں نے ”اسرار البلاغت“ کی بعض اہم عبارات کو میرے لئے سلیس اردو میں ترجمہ کیا۔ کولمبیا سے پروفیسر پیرچٹ (Frances Pritchett) نے ”اسرار البلاغت“ کے اسٹینبول ایڈیشن (۱۹۵۳) پر ایچ۔ رٹر (H. Ritter) کے مبسوط دیباچے کی نقل فراہم کی۔ نیر مسعود نے عبدالحسین زریں کوب کی کتاب ”نقد ادبی“ کی دونوں جلدیں اور چودھری محمد نعیم نے کمال ابو ذیب (Kamal Abu Deeb) کی قابل قدر کتاب (Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery) عطا کیں۔ مؤثر الذکر کتاب کی خبر بھی مجھے چودھری محمد نعیم ہی سے ملی۔ میں ان تمام دوستوں اور کرم فرماؤں کا ممنون ہوں۔ لیکن ان تحریروں سے میں نے جو رائیں اور نتائج مستطیع کئے ہیں۔ ان کے لئے میرے دوستوں کو مکلف نہ سمجھا جائے۔

لکھنؤ، ۲۱ نومبر ۱۹۹۱

الہ آباد، ۲۰۰۶

شمس الرحمن فاروقی

تمہید جلد چہارم

حمد و ثناء واجب ہے اس رب العزیز کے لئے جس نے مجھے اس قابل بنایا کہ ”شعر شور انگیز“ کی چوتھی اور آخری جلد شائقین کی خدمت میں پیش کر سکوں۔ جلد سوم کی تمہید لکھتے وقت مجھے امید تھی کہ جلد چہارم ۱۹۹۲ کے آخر آخر میں منظر عام پر آ سکے گی۔ لیکن میری بیماری نے وہ رنگ پکڑا کہ جلد سوم ہی کے لئے پڑ گئے، اور اس کی اشاعت ۱۹۹۲ کے وسط میں ممکن ہو سکی۔ اگر توفیق الہی، دوستوں کی ہمت افزائی اور قدردانوں کے تقاضے شامل حال نہ ہوتے تو میں اس مہم میں سرخ رو نہ ہو سکتا۔ آج جب کہ یہ آخری جلد آپ کے ہاتھوں میں ہے، اور تقریباً پچیس سال کی محنت کا سفینہ پار گھاٹ لگ رہا ہے، تو مجھے اپنی اس خوش قسمتی پر بھی شکر خداوندی لازم ہے کہ ترقی اردو بیورو نے ڈھائی ہزار سے زیادہ صفحات پر مشتمل اس کتاب کی اشاعت کا ذمہ لے لیا۔ اتنی ضخیم کتاب کی منصوبہ بندی، اور پھر اس منصوبے کو پایہ تکمیل تک پہنچانا آسان نہ تھا۔ میں پروفیسر مسعود حسین خان اور پروفیسر گوپی چند نارنگ کا دوبارہ شکریہ ادا کرتا ہوں جنہوں نے اس کتاب کی اشاعت کے لئے تجویز بیورو کے سامنے رکھی۔ میں ترقی اردو بیورو کی ڈائریکٹر جناب فیہدہ بیگم، ان کے پرنسپل پہلی کیشنز آفیسر جناب ابوالغیض سحر (افسوس کہ اب وہ مرحوم ہیں) اس کتاب کی اشاعت کے نگراں جناب محمد عصیم اور جناب سید مسعود احمد کی بھی توجہات کا ممنون ہوں اور جناب حیات گوٹڈوی خطاط کا بھی شکریہ دوبارہ ادا کرتا ہوں کہ انہوں نے جاں فشانی سے کتابت کی، ہر ترمیم کو بڑی عرق ریزی سے بنایا اور شکایت کبھی نہ کی۔

میں اس بات کو بھی اپنی خوش نصیبی سمجھتا ہوں کہ ”شعر شور انگیز“ کو دوستوں کی توقع اور

حاسدوں کے اندیشے سے زیادہ مقبویت حاصل ہوئی۔ چنانچہ جلد اول ختم ہو چکی ہے اور اس کی دوبارہ اشاعت زیر غور ہے۔ جلد دوم اور سوم کی مانگ کو دیکھتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی بھی اشاعت دوم جلد ضروری ہو جائے گی۔

گذشتہ کی طرح اس جلد میں بھی ایک مفصل دیباچہ شامل ہے۔ جلد سوم کے دیباچے میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات اور اس کی تہ میں کارفرما نظریہ شعر کو بیان کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ زیر نظر جلد میں اسی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے ہماری شعریات کے بعض بنیادی تصورات کی مزید وضاحت، اور مثالوں کے ذریعہ ان کی عمی شکل پیش کرنے کی کوشش ہے طویل غور فکر کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ مضمون آفرینی (اور اس کے متعلقات) اور معنی آفرینی (اور اس کے متعلقات) ہماری شعریات کے سب سے اہم عناصر ہیں۔ دیباچے کے دو طویل ابواب میں انھیں پر بحث کی گئی ہے۔ تیسرا سبب مختصر باب تصور کائنات پر ہے۔

یہ بات تو ظاہر ہے کہ اشعار کی شرح، یا ان پر بحث اور اخبار خیال کے دوران کتاب میں بہت سی تنقیدی باتیں کہی گئی ہیں اور کتاب کے تمام نہیں تو بیش تر بیانات کو "تنقید" کی ضمن میں رکھا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ سوال بعض اوقات اٹھایا گیا ہے کہ شرح اور تنقید میں کیا فرق ہے؟ واقعہ یہ ہے کہ فرق کچھ بھی نہیں۔ پرانے زمانے میں جب کسی قسم کے متن پر باقاعدہ تنقید کا رواج نہ تھا، شرح ہی سے تنقید کا کام سیا جاتا تھا۔ بڑے بڑے فلسفانہ متون پر بھی جو شرحیں (اور بعض اوقات ان شرحوں کی شرحیں) لکھی جاتی تھیں، ان میں شرح کے تحت تنقید، توضیح، اپنے خیالات کی ترجمانی، سب کچھ ہوتی تھی۔ ہم لوگ لفظ "شرح" سے گمان کر لیتے ہیں کہ شارح نے اصل مصنف کے مطالب کی ترجمانی سے زیادہ کچھ نہ کیا ہوگا۔ لہذا ہم "شارح" کو "مصنف" سے کم تر درجے کا، یا مصنف کا طفیلیہ (Parasite) سمجھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ قدیم زمانے کے شرح نگار دراصل شرح کے ہر اے میں اپنے خیالات بیان کرتے تھے۔ ابن رشد نے ارسطو پر اسی قسم کی شرحیں لکھی ہیں۔ ابن رشد نے ارسطو کی "بوطیقا" پر جو "تحقیص" لکھی ہے، اس تک کا یہ عالم ہے کہ وہ "ارسطو کہتا ہے" لکھ کر ایسی باتیں لکھتا چلا جاتا ہے جو اس کے خیال میں ارسطو کی تحریر میں مضمحل ہیں، درحالے کہ ان کا ارسطو، یا "بوطیقا" سے براہ راست تعلق ثابت کرنا مشکل ہے۔ اسی طرح محقق طوسی کے دسائے "معیار الاشعار" کے "شارح" نے شرح کے نام پر کہیں کہیں چند جملے جو لکھے

ہیں، وہ اکثر محقق کی نکتہ چینی پر مبنی ہیں۔ اور ”معیارِ اشعار“ کے اردو مترجم مظفر علی اسیر نے اپنے ترجمے ”زکامل عیار“ میں بھی یہی روش اختیار کی ہے، کہ کہیں کہیں وہ شارح کے خیالات سے اختلاف کرتے ہیں، اور کہیں محقق کے اقوال پر رائے زنی کرتے ہیں۔

موجودہ مغربی فکر میں یہ بات عام ہے کہ کسی متن پر اظہارِ رائے تنقیدی کارگزاری ہے۔ چنانچہ ای۔ ڈی۔ ہرش (E.D. Hirsch) (جس نے نظریہ تعبیر و شرح (Theory of Interpretation) اور علمِ شرح (Hermeneutics) میں قابلِ قدر اضافے کئے ہیں) کہتا ہے کہ ”بے شک کسی متن پر اظہارِ خیال اور شرح نگاری کا خاص مقصد یہ نہیں ہوتا کہ اس متن کا مفہوم دوسروں کو سمجھایا جائے۔ اکثر اس عمل کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ متن کی قدر (value) کو بیان کیا جائے، اس کی اہمیت کا اندازہ لگایا جائے، موجودہ یا گذشتہ صورتِ حالات سے اس کے حوالے اور ربط کو ظاہر کیا جائے، متن کو کسی بحث و استدلال کی پشت پناہی کے لئے استعمال کیا جائے، یا اسے سوانحی یا تاریخی معلومات کے ماحذ کے طور پر کام میں لایا جائے۔ متن پر اظہارِ خیال کے یہ سب طریقے بالکل جائز و مناسب ہیں، اور ان کی طرح کے اور بھی طریقے ہیں۔ اور یہ سب تنقید کی عملداری ہیں۔“ یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ کسی نظریہ ادب کے بغیر کسی فن پارے کے ظاہری اور بھیتی خواص کا بھی بیان ممکن نہیں، چہ جائے کہ اس کے ظاہری صفات اور اس کے فنی اقداری پہلوؤں پر اظہارِ خیال یا تنقید ممکن ہو۔ آئی۔ اے۔ رچرڈس (I.A. Richards) کا قول ہم جلد سوم میں پڑھ چکے ہیں کہ ”یہ فیصلہ کہ کوئی متن عمدہ ہے، زندگی کا عکس ہے۔ اس کے محاسن کا معائنہ اور بیان نظریے کا عمل ہے۔“ یعنی یہ معائنہ اور بیان ممکن ہی نہیں ہے اگر نظریہ (Theory) نہ ہو۔

افسوس کی بات یہ ہے کہ بعض مغربی مفکروں نے نظریہ سازی کو نظریہ بازی بنا کر نظریے کو مقصود بالذات کا درجہ دے دیا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی گفتگو ادب سے دور تر اور نظریہ طرازی سے قریب تر ہوتی چلی گئی۔ ایسی تحریروں میں ایک نظریہ دوسرے نظریے سے گفتگو کرتا ہے۔ یعنی نظریات کی گفتگو متن سے ہونے کے بجائے آپس میں ہونے لگتی ہے اور وہ چیز جنم لیتی ہے جسے حال ہی میں ایک نقاد نے self-generating spiral of interpretations of interpretations کہا ہے۔ نظریہ بازی کی اس ریل پیل نے ایک طرف تو بعض بنیادی سوالات کو معرض بحث سے خارج کر دیا ہے۔ مثلاً

(Deconstruction) کے مویدین یہ بتانے سے قاصر ہیں کہ وہ جس تحریر کا مطالعہ کر رہے ہیں، اسے فن پارہ کیوں کہا جائے؟ اور اگر کسی تحریر کو ہم فن پارہ قرار بھی دے لیں (لا تشکیل یعنی Deconstructions) کے پاس ایسا کوئی ذریعہ نہیں ہے، یہ کام اسے کسی اور نظریے کی مدد سے انجام دینا ہوگا) تو خود لا تشکیل Deconstruction کے مویدین (بلکہ ان تمام نظریات کے مویدین، جو ادب کی ادبیت کو بیان کرنے سے گریز کرتے ہیں) ہمیں یہ نہیں بتا سکتے کہ کوئی فن پارہ اچھا کیوں ہے۔ لہذا یہ لوگ بظاہر تو تنقید اور نظریے کی خود مختاری کا دھوکا دیتے ہیں، لیکن دراصل اسی اصول استناد کی پیروی کرتے ہیں جو بقول ان کے سیاسی اقتدار (یا ادب کی سیاست کے اقتدار) نے قائم کیا ہے۔ دوسری طرف نظریات کی فراوانی نے ادب کے نقاد کی خود آگاہی میں تواضع پیدا کیا، لیکن ساتھ ہی ساتھ ایسی تہذیب اور ایسے طرز گفتگو کو رائج کیا جس میں نقلی الفاظ، جارگن، خود ساختہ الفاظ، پرائیوٹ زبان بنانے کا رجحان خود طریت اور جھوٹی اشرافیت کا دور دورہ ہے۔ یہاں تک کہ بارت (Barthes) کو اس کے دفاع میں کہنا پڑا کہ ”پرائی تنقید بھی ایک طرح کی اعلیٰ ذات“ ہی ہے، اور جس ”فرانسیسی وضاحت“ پر یہ زور دیتی ہے، وہ بھی دوسرے جارگنوں کی طرح جارگن (Jargon) کے سوا کچھ نہیں... زبان اسی حد تک وضاحت کی حامل ہے جس حد تک وہ عام طور پر سمجھی جائے۔ (یہ بات دلچسپ ہے کہ خود بارت کا استدلال سراسر دوری (Circular) لہذا بے معنی ہے۔ اور خود بارت یہ کہتا ہے کہ نظریہ باز تنقید انہیں لوگوں کے لئے ہے جو جدید ادبی تہذیب کے تین عظیم مسلح سپاہیوں یعنی مارکس (Marx) فرومڈ (Fried) اور سوسیور (Sausure) کی گفتگو کو اپنے اندر پوری طرح اتار چکے ہوں۔)

خیر، یہاں تو ہر شخص بارت کا ہم نوا ہو گا کہ ادبی تنقید بھی اور علوم کی طرح ایک علم ہے۔ اور ایف۔ آر۔ لیویس (F.R. Leavis) کا یہ قول کافی نہیں کہ نقاد کے لئے ضروری نہیں کہ وہ اپنے تنقیدی اصولوں کو ظاہر کرے۔ بلکہ اس کے لئے یہی کافی ہے کہ کسی ادبی متن کا جو تجربہ یعنی (Experience) اس نے حاصل کیا ہے، اسے وہ اپنے قاری تک پہنچا دے۔ کیونکہ لیویس بھی اس سوال کا جواب نہیں دیتا کہ اس نے کسی مخصوص ادبی متن کو ہی اپنا Experience حاصل کرنے کی خاطر کیوں منتخب کیا؟ اور کیا وہ Experience کسی اور متن سے حاصل نہیں ہو سکتا؟ چونکہ لیویس کی تنقید اس سوال کا جواب نہیں دیتی، اس لئے میں لیویس کو بھی لا تشکیل (Deconstruction) اور نئی تاریکییت (New Historicism)

وغیرہ نظریات کے مؤیدین کی طرح تا کام نظریہ ساز قرار دیتا ہوں۔ بارت (Barthes) کا یہ دعویٰ بالکل بجا ہے کہ تنقید کے اصول ضروری ہیں۔ اور ان اصولوں کی تعمیر میں دیگر علوم کے نظریہ سازوں سے مدد مل سکے تو کوئی حرج نہیں۔ خاص کر اگر وہ علوم ایسے ہوں جیسے نفسیات، لسانیات، فلسفہ لسان وغیرہ جنہیں بھی تعبیر اور تشریح سے سروکار ہوتا ہے۔ مشکل وہاں پڑتی ہے جہاں غیر ادبی نظریہ سازی، ادبی نظریہ بازی میں تبدیل ہو جاتی ہے اور بقول فرینک کرموڈ (Frank Kermode) ایسا لگتا ہے کہ نقاد کو شاعروں اور شاعری میں کوئی دلچسپی ہی نہیں، جب تک کہ ان کو کسی سیاسی یا فلسفیانہ یا سیاسی یا فلسفیانہ بحث کے تحت نہ رکھا جاسکے۔ ایسا نقاد (بقول کرموڈ) ان لوگوں کو انتہائی شک کی نظر سے دیکھتا ہوا معلوم ہوتا ہے جو شاعری کو بچ بچ پسند کرنے کی جرات کرتے ہیں۔

نقاد اپنے وظیفہ منصبی کو اسی وقت انجام دے سکتا ہے جب وہ مختلف نظریات کو اپنے اندر جذب کرے، اور ان میں اپنے انکار کو حل کر کے اپنے تہذیبی تقاضوں کو روشنی میں فن پاروں کا تجربہ کرے اور ان کی اچھائیوں برائیوں کو دوسرے فن پاروں کی روشنی میں پرکھے۔ جن تحریروں کو اس کی تہذیب میں فن پارہ قرار دیا جاتا ہے، ان کی روشنی میں وہ ایسے اصول بنانے یا دریافت کرنے کی کوشش کرتا ہے جن کی مدد سے فن اور غیر فن، کامیاب فن پاروں اور نا کام فن پاروں، فنی خوبی اور خرابی، وغیرہ کے بارے میں عمومی حکم لگ سکیں۔ ”شعر شور انگیز“ میں میری کوشش یہی رہی ہے کہ میر کے حوالے سے ادبی نظریات پر بھی بحث ہو، اور میر کے محاسن واضح کرنے اور ثابت کرنے کی کوشش کے ساتھ ساتھ اس پوری شعری روایت کی بھی توضیح و تشریح ہو جو میر کی شاعری کے لئے پس منظر اور پیش منظر کا کام کرتی ہے، نظریہ بے روح ہے اگر وہ فن پارے کی وضاحت اور تعین قدر کے لئے کارآمد نہ ہو، اور محدود و مشکوک ہے اگر وہ کسی ایک فن پارے یا چند ہی فن پاروں سے آگے نہ بڑھ سکے۔ تنقید اگر ایک طرف ادبی نظریات کی روشنی میں فن پارے سے بحث کرتی ہے، تو دوسری طرف فن پارے کے حوالے سے ادبی نظریات پر بحث کرتی ہے۔ ان دونوں حوالوں میں سے کسی ایک کو نظر انداز کرنا، یا اسے کم اہم قرار دینا، ایسی بائیسکل پر سوار ہونا ہے جس کا ایک پہیہ ٹوٹ کر الگ ہو چکا ہے۔

جان لاشبری (John Ashbery) نے بطور شاعر اپنے مقصود منصب کے بارے میں لکھا ہے کہ میں اپنے پڑھنے والوں کو دہشت زدہ کرنا یا انھیں الجھن میں ڈالنا نہیں چاہتا (کہ وہ اس چکر میں

گرفتار ہیں کہ میں کہنا کیا چاہتا تھا؟ (میں تو انہیں ”سوچنے کے لئے کوئی نئی چیز دینا چاہتا ہوں۔“ اگر ”نئی چیز“ سے ہم کوئی نیا خیال یا کسی پرانے خیال کا نیا پہلو سرا لیں، تو بشری کا یہ قول ہمارے زیادہ تر کلاسیکی شعرا پر صادق آتا ہے۔ اور بطور نقاد میری یہ کوشش رہی ہے کہ ”سوچنے کے لئے کوئی نئی چیز“ جو شاعر نے اپنے کلام میں پیش کی ہے، اس کی وضاحت کر سکوں اور یہ بتا سکوں کہ اس میں نیا پن کتنا اور کس طرح کا، اور کیوں ہے؟ اس کوشش میں کامیابی کے لئے ضروری تھا کہ میں اردو شاعری (خاص کر غزل) کی روایت کو آپ کے سامنے اس طرح کھول کر رکھ دوں کہ بالآخر ”شعرِ شور انگیز“ کے ذریعہ صرف میر نہیں، بلکہ ولی سے لے کر غالب تک ہر، ہم شاعر کا مطالعہ اس روایت کے تناظر میں ممکن ہو سکے۔

روایت کی اس دریافت، اور اس کی تعبیر کے لئے مغربی تنقید سے جو مدد، یا جو قوتون مجھے مل سکا، میں نے اس سے گریز نہیں کیا۔ لیکن میں نے روایت کے کسی پہلو کو محض اس لئے نظر انداز نہیں کیا کہ مغربی افکار میں اس کے لئے جواز نہیں مل سکا۔ مثال کے طور پر جلد دوم کی تمہید میں اس بات کی صراحت کی تھی کہ میں نے اشعار کو علامات وقف کے بغیر لکھنے کا التزام اس لئے کیا ہے کہ اس طرح معنی کے امکانات میں کثرت پیدا ہوتی ہے۔ شعر میں علامات وقف کا التزام و اہتمام مغرب کی روایت ہے۔ ہمارے یہاں بعض جدید شعرا، مثلاً ان م راشد، نے اپنی نظموں میں اسی بنا پر علامات وقف کا خاص اہتمام کیا ہے کہ نظم کے مانی الضمیر کو سمجھنے میں کوئی غلطی نہ ہو۔ میں چونکہ ابہام کو، اور کثرت امکانات کو مثبت قدر سمجھتا ہوں، اور چونکہ ہماری روایت میں شعر پر علامات وقف لگانے کا رواج نہیں، اس لئے میں نے تمام اشعار کو رموز اوقاف کے بغیر ہی لکھا ہے اور اس کے نتیجے میں معنی کا جو فائدہ ممکن ہوا ہے، اس کی صراحت بھی جگہ بہ جگہ کر دی ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (T.S. Eliot) نے بھی رموز اوقاف کی موجودگی/عدم موجودگی کو اہمیت دی ہے، اور اوقاف کے تعین/عدم تعین کو شاعرانہ عمل کا حصہ قرار دیا ہے۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ ”شاعری اور کچھ ہویا نہ ہو، لیکن اوقاف کا ایک نظام ضرور ہے۔ اس میں اوقاف کے معمولہ علامات کو مختلف طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔۔۔ اور رموز اوقاف کی عدم موجودگی (خاص کر اس جگہ جہاں قاری ان کی توقع کرتا ہے) بھی ایک طرح کا نظام اوقاف ہی ہے۔“ علامات اوقاف کو ترک کرنے کا فیصلہ کرتے وقت میں ایلیٹ کے مندرجہ بالا قول سے بے خبر تھا، اور اگر نہ بھی ہوتا تو اس سے میرے فیصلے پر

کوئی فرق نہ پڑتا۔ بالکل اسی طرح، جس طرح اگر الٹ کا قول نظام اوقاف کی سخت پابندی کے حق میں بھی ہوتا تو مجھے کوئی تشویش نہ ہوتی۔ ہاں یہ بات ضرور قابل لحاظ ہے کہ جو لوگ نظام اوقات یا ایسی کسی چیز کی سخت پابندی کر کے یہ سمجھتے ہیں کہ وہ مغربی روایت کا التزام کر رہے ہیں، انھیں معلوم ہونا چاہئے کہ بہت سی چیزیں جو مغرب کی سمجھ میں اب آرہی ہیں، مشرق انھیں بہت پہلے برت چکا ہے۔ اور مشرق کی بہت سی چیزیں مغرب میں موجود ہیں، بشرطیکہ ہم مغربی روایت سے پوری طرح واقف ہوں، اور اس کا صرف ایک صفحہ پڑھ کر پوری کتاب کو سمجھنے (بلکہ تصنیف کر ڈالنے) کا دعویٰ نہ رکھتے ہوں۔

اسی بات کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ آپ اگر مشرقی (یعنی ہندوستانی) تہذیب کے تمام پہلوؤں سے پوری طرح واقف نہ ہوں تو اردو فارسی غزل کا بڑا حصہ، یا اس کے بعض بنیادی پہلو، آپ کی مکمل دسترس سے باہر رہیں گے۔ مثال کے طور پر، آج کے لوگوں کو یہ بات بہت حیران کن لگتی ہے کہ غزل میں مجہوری، محبوب کی سردمہری، اس کے ظلم و ستم وغیرہ کا ذکر بار بار ہوتا ہے، یہاں تک کہ ہم ان مضامین کو غزل کے مقبول ترین مضامین کہیں تو بالکل درست ہوگا۔ مغربی تہذیب کے پروردہ لوگوں میں تو اس بات پر الجھن، بلکہ ناراضگی اور بیزارگی کا احساس عام تھا۔ اب آہستہ آہستہ وہاں کے لوگوں کو پتہ چل رہا ہے کہ شاعری کی ایک بڑی روایت انھیں مضامین پر مبنی ہے۔ اور خود مغرب میں پراواں ساں (Provençal) علاقے کی شاعری (جس پر عربی شعر و تہذیب کا براہ راست اثر ہے) اسی روایت کا اظہار ہے کہ عاشق کو مجبور و محروم ہونا چاہئے۔ یعنی عشق کا سچا اور اصل تجربہ دوری اور فراق اور یاس و حراماں سے ہی حاصل ہوتا ہے۔ رالف رسل (Ralph Russell) نے اپنے ایک پرانے مضمون میں لکھا ہے کہ قدیم یونانی اور لاطینی ادب سے براہ راست واقف ہوتے ہوئے بھی انھیں شروع شروع میں اردو غزل بالکل مہمل، نامفہوم اور ذہنی آشفتگی انگیز لگی۔ بعد میں خورشید الاسلام کی گفتگوؤں اور تشریحات نے انھیں اردو غزل کی بھول بھلیاں کے خم و پیچ سے آشنا کیا۔ اس کے برسوں بعد رسل اور خورشید الاسلام صاحبان نے اپنی کتاب تین مغلیہ شاعر (Three Mughal Poets) کے دیباچے (محررہ رالف رسل) میں پراواں ساں سال شاعری کی روایت، اور غزل سے اس کی مماثلت کا ذکر کیا۔ ان دنوں محمد حسن عسکری مرحوم پراواں ساں نظموں کا اردو میں ترجمہ کرنے کی کوشش کر رہے تھے اور اپنے بعض تراجم کے مسودے انھوں نے مجھے بھیجے بھی تھے۔ جب میں نے ان سے Three Mughal Poets کے دیباچے کا ذکر کیا تو انھوں نے

لکھا کہ ہاں غزل اور پراواں سال شاعری کے مماثلت کی بات اب اتنی عام ہو چکی ہے کہ رالف رسل تک بھی پہنچ گئی ہے۔ (واضح رہے کہ رالف رسل ان دنوں غلی ترقی پسند تھے، اور اس جملے سے رسل کی تحقیر نہیں، بلکہ ترقی پسند اصول ادب پر تنقید مراد ہے۔)

یہ سب سہی، لیکن یہ سوال اب بھی قائم رہتا ہے کہ ہماری غزل میں بھر و فراق، نار سائی اور جذبے معشوق کے مضامین اس کثرت سے کیوں ہیں؟ اس سوال کا عام جواب تو یہ ہے کہ عشق کا مقصود ہے درد مند دل پیدا کرنا، کیونکہ جب تک دل میں درد مندی اور گداز نہ ہوگا، اس وقت تک محبوب حقیقی کے اقوار دل پر منعکس نہ ہوں گے۔ وہ دل جس میں درد مندی اور سوز نہیں، اسے جلوہ محبوب کا مہبط و طے بننے کا شرف حاصل نہیں ہو سکتا۔ جہاں سوز گداز نہیں، وہاں خود طمانیت (Self-complacency) اور کرم ظرف رعونت ہے۔ اور جہاں خود طمانیت اور رعونت ہے، وہاں ترک ہستی ممکن نہیں۔ اور جہاں ترک ہستی ممکن نہیں، وہاں ہستی الہی کا قرب تو کیا، اس کے وجود کا بھی گمان نہیں۔

اس کا ایک مطلب یہ ہوا کہ محبوب کے وجود کا جمال اسی وقت جلوہ پیرا ہو سکتا ہے جب خود محبوب نہ ہو، بلکہ اس کی تمنا ہو۔ اور اس سارے کاروبار، اس سارے معطلے میں معشوق کوئی دور از کار جامہ تصور، یا خیال میں بنائی ہوئی بے جان شبیہ نہیں بلکہ پوری طرح عامل و فعال ہوتا ہے۔ یعنی محبوب فیصلہ کرتا ہے کہ طالب کو کس وقت کیا تحفہ دیا جائے، کیا چیز عطا کی جائے، کس چیز سے محروم رکھا جائے، اس کو کس حد تک پردے میں رکھا جائے۔ ”نوائد الفتاویٰ“ (ترجمہ حسن ثانی نظامی) میں ہے کہ حضرت نظام الدین اولیٰ نے فرمایا کہ اگر طالب سے تقصیر سرزد ہو تو مطلوب حقیقی پہلے تو اعراض کو کام فرماتا ہے۔ اگر تقصیر پھر ہوتی ہے تو حجاب ڈال دیا جاتا ہے۔ اگر وہ اب بھی نہ سمجھے اور اپنی اصلاح نہ کرے تو تفاسل واقع ہوتا ہے۔ اس سے بھی سخت تعزیر پھر ”سلب قدیم“ ہے یعنی گزشتہ مہربانیاں کا لہدم ہو جاتی ہیں۔ اس سے بھی اگلی منزل ”سلب مزید“ ہے، کہ سندھ کی مہربانیوں کا امکان ختم کر دیا جاتا ہے۔ اگر سالک اب بھی ہوش میں نہ آئے تو ”قلی“ کی منزل آتی ہے، یعنی اب اس شخص سے اچھائی کی امید بے کار ہے۔ تعزیر و تہدید کا آخری اور سب سے سخت درجہ ”عداوت“ ہے۔ (معاذ اللہ وہ طالب کتنا بد نصیب ہوگا جس سے مطلوب حقیقی کو عداوت ہو!) لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ غزل کے معاملات میں بھی عاشق کو جس طرح کے خطرات پیش آتے ہیں اور جیسی آزمائشوں سے اسے گزرنا پڑتا ہے اور جن قلبی درد و حافی شدائد

کا سامنا اسے کرنا پڑتا ہے، ان کا اصول یہی ہے کہ مطلوب کو حق ہے کہ اپنے طالب کو مصیبتوں، آزمائشوں اور رنج و تعب میں ڈالے۔ عشق دراصل کھرے کو کھوٹے سے الگ کرنے، بلکہ کھوٹے کو کھرا بنانے کا عمل ہے۔ نظیری۔

بیچ اکسیر بہ تاثیر محبت نہ رسد
کفر آدم و در عشق تو ایماں کر دم
(کوئی بھی کیا محبت کی تاثیر کو نہیں پہنچ
سکتی۔ میں کفر لے کر آیا تھا اور تیرے عشق
کے ذریعہ میں نے اسے ایمان بنالیا۔)

ہاں یہیں ختم نہیں ہوتی، کیونکہ یہ ضروری نہیں کہ معشوق کی جفا کے لئے تقصیر سالک ہی بہانہ ہو۔ حضرت نظام الدین اولیا فرماتے تھے کہ اللہ تعالیٰ اگر اپنے بندوں پر نرمی کرے تو یہ اس کا فضل ہے، اور اگر سختی کرے تو عدل۔ حضرت مجدد الف ثانی نے تو اس سے بڑھ کر کہا ہے کہ طالب کو چاہئے کہ اس شے کی تمنا کرے جو محبوب کو پسند ہے، نہ کہ اس چیز کی، جو خود لب کو پسند ہے۔ طالب تو کرم اور لطف اور تقا اور وصال کو پسند کرتا ہے۔ اگر وہ ان چیزوں کی تمنا کرے تو وہ خود فرض ہے۔ اسے تو یہ دیکھنا چاہئے کہ محبوب کو کیا پسند ہے، اور اسے انہیں ہی بہتر سمجھنا چاہئے جو محبوب کو پسند ہوں۔ ایک مکتوب میں حضرت سرہندی فرماتے ہیں:

شیخ فرخ اللہ صاحب کے ذریعہ مکتوب گرامی موصوں ہوا۔ مخلوق کے ظلم و تعدی کی شکایت تھی۔ یہ چیزیں دراصل جماعت اولیا کا جمال ہیں، اور ان کے رنگ کے لئے صیقل، لہذا تنگ دلی اور کدورت کا سبب کیوں ہوں؟ تحریر فرمایا تھا کہ ظہورِ قند سے لذتِ وق رہا ہے نہ حاس۔ حالانکہ چاہئے تو یہ تھا کہ لذتِ وحال میں اور زیادتی ہوتی کیونکہ وقائے محبوب سے جفا ہے محبوب زیادہ لذت بخش ہوا کرتی ہے۔ کیا ہو گیا کہ عوام کی طرح بات کر رہے ہو اور محبت ذاتیہ سے بہت دور ہو گئے ہو؟ بہر حال گذشتہ کے برخلاف آئندہ جلال کو جمال سے بڑھا ہوا سمجھو اور انعام کے مقابلے میں تکلیف کو بہتر تصور کرو۔

کیونکہ جمال، درانعام میں محبوب کی مراد کے ساتھ اپنی مراد کی بھی آمیزش ہے اور جلال اور تکلیف میں صرف محبوب کی مراد سامنے ہے اور اپنی مراد کی مخالفت بھی ہے۔

(”اقوال سلف“ جلد سوم مرتبہ مولانا قمر انوار)

حضرت مجدد صاحب کا یہ نکتہ غیر معمولی بصیرت کا حال ہے کہ محبوب اگر انعام و کرم بھی کرے تو اس میں عاشق کی بھی مراد ہے، کہ اگرچہ محبوب اپنی مرضی کو کام میں لا کر انعام و جمال بخش رہا ہے، لیکن عاشق کی بھی غرض اور تمنا اسی کے لئے ہے۔ لہذا یہ عمل خالصاً لوجہ محبوب نہ ہوا، بلکہ خود غرضی کی آمیزش کے باعث حد ظلم سے باہر رہا۔ اس کے برخلاف اگر محبوب کی طرف سے جفا و جلال کا اظہار ہوتا ہے، تو ظاہر ہے کہ یہ عاشق کی غرض اور تمنا کے منافی ہے۔ اس میں خالصاً محبوب کی خوشی ہے۔ لہذا جلال و جفا کو جمال و وفا سے لذیذ تر قرار دینا صحیح ہے۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ عاشق کو چاہئے کہ وہ انعام و کرم کی آرزو دل میں رکھے (اگر ایسا نہ کرے گا تو پھر جلال و جفا کی آرزو کرنی ہوگی، جو مہلک ہے۔ اور کچھ نہیں تو اس باعث کہ اس میں اپنی مراد شامل ہے، لہذا یہ خالصاً لوجہ محبوب نہ ہوتی۔) لہذا دل میں آرزو تو انعام و کرم کی ہو، لیکن جب جفا و جلال حاصل ہوں تو انھیں نہ صرف بد رفتاریوں کرے، بلکہ ان کا درجہ جمال و انعام سے بلند تر جانے، کیونکہ جلال و جفا خالصاً مراد محبوب ہیں اور اپنی غرض کے مخالف ہیں، لہذا حد ظلم میں ہیں۔

ان وضاحتوں کی روشنی میں یہ دیکھنا آسان ہے کہ ہماری غزل میں ہجر و حرام، نار سائی و جفا، معشوق کی دوری اور اس کی بے مہری، وغیرہ مضامین کو مرکزی اہمیت کیوں ہے۔ یہیں سے اس بات کی بھی حقیقت کھل جاتی ہے کہ ہماری غزل میں ان مضامین کی کثرت کا باعث ہمارے ”سامجی“ حالات نہیں ہیں، کہ ہمارے سماج میں تو آج بھی بڑی حد تک عورت مرد الگ الگ رہتے ہیں، حتیٰ کہ شادی کے بعد بھی انھیں اکثر مکمل تنہائی اور یکجائی سے محروم رہنا پڑتا ہے۔ یہی ”سامجی“ نقاد غزل کے عاشق کو بازار حسن میں پھرنے والا اور معشوق کو بازار حسن کی زینت بھی قرار دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دونوں باتیں غلط ہیں، اور دونوں کا بیک وقت صحیح ہونا تو ممکن ہی نہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ ہماری غزل سراسر صوفیانہ یا (Sacred) عشق پر مبنی ہے۔ یہ سمجھنا بھی بہت

بڑی غلطی ہوگی کہ ہماری تمام غزل اہلیات کی کتاب ہے۔ یہ بالکل ممکن ہے کہ غزل کے اکثر اشعار میں ”حقیقی“ اور ”بجازی“ دونوں معنی تلاش، بلکہ ثابت کئے جاسکیں۔ یہ بالکل یقینی ہے کہ غزل کے اچھے شعر میں ہمیشہ نہیں تو اکثر معنی کی فراوانی ہوگی۔ لیکن غزل کا دیوان تصوف کی کتاب نہیں، اشعار کا مجموعہ ہے۔ اور اشعار کے مضامین تہذیبی مقروضات و تصورات سے حاصل ہوتے ہیں۔ لہذا یہ بات لازمی ہے کہ ہمارے یہاں بہترین عشق کا جو تصور بہترین سمجھا گیا ہے، اسی پر غزل کے عشقیہ مضامین کی عمارت قائم ہوئی۔ جیسے جیسے اس تصور میں گہرائی اور وسعت آتی گئی، ہماری غزل کے عشقیہ مضامین میں بھی اسی اعتبار سے چار چاند لگتے گئے۔ حتیٰ کہ ہم میر کے کلام میں اپنی پوری تہذیب کو جلوہ گرد دیکھتے ہیں اور اس میں ہمارا تصور عشق بھی اپنی پوری رنگارنگی کے ساتھ جو شاں و خروشاں ہے۔

شاعری کے بارے میں سب جانتے ہیں کہ یہ زبان کے امکانات کو بروئے کار لانے کا عمل ہے۔ ہم ایف۔ ڈبلیو۔ گیلن (F.W. Galan) کی زبان میں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ زبان کے وہ عناصر بھی، جو معنی حیثیت کے حامل ہیں، شعر میں داخل ہو کر بڑی حد تک خود مختار ہو جاتے ہیں، کیونکہ شعر کی زبان کا مدعا لسانی نشان کے سوا کچھ نہیں، اور شعر درحقیقت اظہار کے عمل کو نمایاں کرنے کا نام ہے۔ رچرڈ پوارے (Richard Poirier) نے عمدہ بات کہی ہے کہ شاعری ہمارے لئے اسی وقت طویل المدت دلچسپی کی حامل ہوتی ہے جب وہ اپنے لسانی سرچشموں اور ذخائر کے بارے میں مسلسل اور مکمل تجسس کا اظہار کرتی ہے (یعنی جب وہ زبان کے امکانات کو پوری طرح کھگانے کی کوشش میں مصروف ہوتی ہے۔) تعبیر کے عمل کو انجانہ تک لے جانے کی کوشش میں لائیکل (Deconstruction) کے بعض ماننے والے تو یہاں تک کہتے ہیں کہ اگر کوئی لفظ کسی غیر زبان سے ہمارے لئے آیا ہے، تو اس کے معنی میں وہ معنی بھی شامل ہیں جو غیر زبان میں مروج ہیں۔ ہمارے یہاں چاہے ان کا چلن نہ ہو، لیکن ہم ان معنی غیر کو بھی اپنے مقصد کے لئے استعمال کر سکتے ہیں۔ ہم اس حد تک نہ بھی جائیں تو اس میں بہر حال کوئی شک نہیں کہ لفظ کے معنی کبھی زائل نہیں ہوتے۔ آپ کی زبان میں ذیل کسی لفظ کے جو معنی آپ کے یہاں رائج ہوں، ان کے علاوہ بھی (یا ان سے مختلف) معنی اصل زبان میں ممکن ہیں۔ ذیل لفظ کے معنی کا معاملہ تین صورتوں سے خالی نہیں ہو سکتا۔ (۱) اصل زبان میں اس کے وہ معنی ہیں جو آپ کی زبان میں ہیں۔ (۲) اصل زبان میں اس کے معنی کچھ ہیں، آپ کی زبان میں کچھ اور۔ (۳) آپ کی زبان میں اس

لفظ کے جو معنی ہیں، اصل زبان میں اس کے علاوہ بھی کئی معنی ہیں۔ اگر آپ ذیل لفظ کے ان معنی سے واقف ہیں (یا واقفیت حاصل کر لیتے ہیں) جو آپ کے یہاں موجود یا رائج نہیں، لیکن اصل زبان میں ہیں، تو وہ معنی آپ کی فہم متن پر کسی نہ کسی طرح اثر انداز بہر حال ہوتے ہیں۔ اور یہ اثر اندازی، شعر فہمی اور خود شعر سے حاصل ہونے والے لطف میں اضافہ بھی کرتی ہے۔

مثال کے طور پر، میر کا شعر ہے ۔

نہیں ابرو ہی مائل جھک رہی ہے تنق بھی ایدھر

ہمارے کشت و خوں میں متفق یا ہم ہیں یہ دونوں

(دیوان اول)

اب بھلا کون اس شعر میں لفظ ”مائل“ کے اصل معنی (”جھکا ہوا“، یہ معنی عربی میں ہیں، اردو میں نہیں) سے لطف اندوز نہ ہوگا؟ یا پھر اسی غزل میں یہ شعر ملاحظہ ہو۔

نہ کچھ کاغذ میں ہے نہ نے قلم کو درد نالوں کا

لکھوں کیا عشق کے حالات نامحرم ہیں یہ دونوں

یہاں ”کاغذ“ اور ”نہ“، ”نے“ اور ”قلم“ کی دلچسپ رعایتیں تو ہیں ہی۔ لیکن قلم کے سرکنڈے میں جو ایک دوریشے نکلتے ہیں، انہیں ”مائل قلم“ کہتے ہیں، لہذا ”قلم“ اور ”نالوں“ میں بھی رعایت ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ ”حالات“ اردو میں مذکر ہے، لیکن عربی میں مؤنث۔ پھر ”کاغذ“ اور ”قلم“ دونوں مذکر ہیں، لہذا وہ ”حالات“ کے لئے، جو کہ مؤنث ہے، نامحرم ہی ہوں گے۔ زبان امکانات کو ہر پہلو سے جانچنے والے شاعر کا قاری اگر غیر معمولی توجہ اور تھخص سے کام نہ لے تو وہ نہ شعر فہمی کا حق ادا کر سکتا ہے، اور نہ خود اپنی محنت کو جو اس نے شعر پڑھنے میں صرف کی ہے، پوری طرح سوارت کر سکتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو شاعری کا مطالعہ کرنے والے کے لئے فارسی لغات اور اردو لغات کو لغت سے استمدادات ہی ضروری ہے، جتنا اردو شعریات سے واقف ہوتا۔ ہم لوگوں کو لغت دیکھنے کی عادت نہیں۔ میں نے اردو کے اکثر اساتذہ کے کتاب خانے بعض اہم ترین خات سے خالی پائے ہیں۔ پھر، زیادہ تر لوگوں کو مختلف لغات کی تقابلی تدوین کا اندازہ نہیں۔ میں نے بعض تجربہ کار اور ذی علم لوگوں کو بعض نہایت بودے لغات پر تکیہ کرتے دیکھا ہے۔ مجتوں صاحب مرحوم جیسے جید شخص بھی

”غیاث اللغات“ کو ”قدیم لغت“ شمار کرتے تھے۔^۱ گویا علاء الدین خنجی سے ۷۰۰ کے زمانے تک فارسی کے جو عظیم الشان لغات ہمارے یہاں مرتب ہوئے، ان کی نظر میں وہ بے وجود تھے۔

ہمارے یہاں ایسے شاعروں کی کمی نہیں جن کے طالب علم کو انجمنی الفاظ اور فقروں، یا ایسے الفاظ اور فقروں سے سابقہ پڑتا ہے جن میں معنی کی کثرت ہے، یا جو کسی نامانوس معنی میں استعماں ہوئے ہیں۔ پرانی اردو، اور قصیدوں کو نظر انداز کر دیں تو بھی میر، سودا، نظیر سے لے کر انیس، دبیر، اقبال اور راشد تک بہت سے ایسے شاعر ہیں جن کی تحسین قدر اور تفہیم کامیاب ہی نہیں ہو سکتی جب تک لغات سے کثیر تعداد میں، اور بکثرت استفادہ نہ کیا جائے۔ اوروں کی میں نہیں جانتا، لیکن اپنے بارے میں ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اگر لغات کا سہارا نہ ہوتا تو میر کے بہت سے اشعار کا مفہوم مجھ پر نہ کھلتا، اور میر کی عظمت کے بہت سے پہلو میر کی نگاہوں سے اوجھل رہتے۔

لغت سے استفادہ کرنے کا مطلب صرف یہ نہیں کہ انجمنی الفاظ و محاورات کے معنی ڈھونڈ لے جائیں۔ لغت کے کامیاب استفادے کے لئے ضروری ہے کہ طالب علم ایسے الفاظ اور فقروں کو جبلی طور پر پہچان لے جن کے مفہوم یا محل استعمال، یا جن سے متعلق دوسرے الفاظ و محاورات، کے بارے میں لغت سے رہنمائی مل سکتی ہو، و عام اس سے کہ جس لفظ یا فقرے کے لئے لغت کی ورق گردانی کی جا رہی ہے، خود اس کے مروج معنی سے طالب علم کو واقفیت ہے یا نہیں۔ میر وغیرہ کے یہاں ایسے بہت سے الفاظ یا فقرے اور محاورے ہیں جن میں بظاہر کوئی خاص بات نہیں اور جن کے متداول معنی سے ہم خوبی واقف ہیں۔ لیکن دراصل ان میں کئی پہلو یا کئی جہیں ایسی ہیں جن کو جانے بغیر شعر غزلی کا عمل تک نہ تکمیل رہتا ہے۔ یا پھر ان کے بعض معنی ایسے ہیں جو غیر مروج یا ہماری ذہان میں نامستعمل ہیں، لیکن جن کے اطلاق سے شعر کی معنویت یا خوبصورتی میں اضافہ ہوتا ہے۔ طالب علم کی اصل خوبی یہ ہے کہ وہ ایسے الفاظ کو اور فقروں کو جبلی طور پر پہچان لینے کا سلیقہ رکھتا ہو، یا وہ شعر کے مزاج سے اس قدر مناسبت رکھتا ہو کہ ایسے الفاظ اور فقروں پر اس کی نظر رک جائے جہاں مزید معنی یا امکانات کا شائبہ ہو۔ ورنہ اگر محض نامانوس الفاظ کے معنی

۱۔ ”غیاث اللغات“ ۱۸۲۶ء میں مرتب ہوئی۔ اس وقت تک فارسی کے تقریباً تمام بڑے لغات مرتب ہو چکے تھے۔

۲۔ علاء الدین خنجی کا زمانہ حکومت ۱۲۹۶ء تا ۱۳۱۶ء ہے، اور محمد شاہ نے ۱۷۱۹ء سے ۱۷۴۸ء تک حکومت کی۔ ”غیاث اللغات“ بہت نو عمر لغت ہے، قدیم نہیں۔ پروفسر نذیر احمد کے بیان کے مطابق اس وقت کی معلومات کی رو سے فارسی کی سب سے قدیم لغت فخر الدین مبارک شاہ غزنوی کی ”فرہنگ تو اس“ ہے جو ”غیاث اللغات“ سے پانچ سو برس پہلے ۱۳۰۸ء میں مرتب ہوئی۔

جاننے کے لئے لغت کو برتا جائے تو یہ بہت محدود استعمال ہوا۔ (افسوس کہ ہمارے زیادہ تر طالب علم اتنا بھی نہیں کرتے۔)

لغات کی اہمیت، اور زبان، محاورے اور لسان کے ماناؤں پہلوؤں سے بڑے شعرا کے شغف کے بارے میں جو میں نے ادھر کہا ہے، ممکن ہے کہ آپ اسے مبالغے پر مبنی سمجھیں۔ میر کے دو شعر میں نے ابھی پیش کئے تھے۔ مزید تسلی کے لئے ان کے مختلف دواوین سے ہر طرح کی مثال حاضر کرتا ہوں۔ (میں نے جان بوجھ کر وہ اشعار لئے ہیں جو مثال انتخاب نہیں ہیں۔)

(۱) جام خوں بن نہیں ملتا ہے ہمیں صبح کو آب

جب سے اس چرخ سید کا سہ کے سہان ہوئے

(دیوان اول)

آسمان کو پیالہ کہنا عام ہے۔ پھر چونکہ آسمان رات کو (اور کبھی کبھی دن کو بھی) سیاہ یا سیاہی مائل دکھائی دیتا ہے، اس لئے آسمان کو ”سید کا سہ“ کہنا ٹھیک معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ”سید کا سہ“ کے اصل معنی ”کنجوس“ ہیں۔ ان معنی کی روشنی میں پیکر اور زیادہ موثر اور مستحکم ہو گیا، اور مصرع اولیٰ سے ربط بھی پوری طرح قائم ہو گیا۔

(۲) تم نہیں فتنہ ساز بیج صاحب

شہر پر شور اس غلام سے ہے

(دیوان دوم)

”فتنہ“ ہمارے یہاں عام طور پر ”بلا“، ”شر“، ”فساد“ کے معنی میں مستعمل ہے۔ یہ معنی شعر میں بالکل مناسب ہیں۔ لیکن ”فتنہ“ بمعنی ”ہنگامہ، فوج“ بھی ہے۔ اب لفظ ”شور“ سے اس کی مزید مناسبت قائم ہو گئی۔ اور تو اور ”فتنہ“ کے ایک معنی ”عاشق“ بھی ہیں (”بہر رجم۔“) اب فتنہ ساز کے معنی ہوئے ”عاشق بنانے والا“۔ ان معنی کی روشنی میں شعر کا لطف دو بالاء، بلکہ سہ بالاء ہو گیا۔

(۳) مہر وہ گل پھول سب تھے پر ہمیں

چہرئی چہرہ ہی وہ بھاتا رہا

(دیوان چہارم)

”چہرئی“ کے معنی ہیں، ”گلابی رنگ کا“۔ یہ معنی یہاں بالکل مناسب ہیں۔ لیکن ”چہرئی“ جو میوں کی اس

پیراگی (خم کھائی ہوئی لاشی) کو بھی کہتے ہیں جس پر کوئی شکل بنی ہو۔ اب معنی یہ بھی ہوئے کہ ہر طرح کے معشوق تھے، لیکن ہم نے جوگ لے رکھا تھا اور ہماری پیراگی پر جو تصویر بنی تھی وہی ہمیں اچھی لگتی رہی۔

(۴) رکھتا ہے سوز عشق سے دوزخ میں روز و شب

لے جائے گا یہ سوختہ دل کیا بہشت میں

(دیوان اول)

”سوختہ“ بمعنی ”جلا ہوا“ بالکل مناسب ہیں۔ لیکن ”سوختہ“ جلانے والی لکڑی (ایندھن) کو بھی کہتے ہیں۔ اس طرح شعر میں ایک عمدہ رعایت پیدا ہوگئی ”سوختہ دل“ بمعنی ”مغموم، دل جلا“ وغیرہ بھی ہے۔ یہ مزید رعایت ہے۔

(۵) بلبل کی کف خاک بھی اب ہوگی پریشاں

جائے کا ترے رنگ ستم گر چنی ہے

(دیوان اول)

بظاہر ”چنی“ کے معنی ہیں ”چمن کے رنگ کا، کئی رنگوں والا۔“ یہ معنی مناسب بھی معلوم ہوتے ہیں، کہ معشوق نے رنگ برنگ جامہ پہن رکھا ہے۔ بلبل، جو گل کی محبت میں خاک ہوگئی ہے، اب اسے مرکز بھی چمن نہ ملے گا، کیونکہ اس کی خاک معشوق کے دامن سے لگتی ہوئی چلے گی۔ یعنی موت کے بعد بھی بلبل کے دل میں گل کی محبت زعمہ ہے، اور اس کی خاک معشوق کے دامن سے لپٹی پھرے گی، کیونکہ معشوق کا لباس چمن کے رنگ کا ہے۔ یہ سب درست، لیکن ”چنی“ دراصل چلکے ہرے رنگ کو کہتے ہیں۔ اب معنی یہ بنے کہ اگر تیرا لباس پھول کے رنگ کا ہوتا تو بلبل کی خاک اسی سے لپٹ کر کچھ سکون و قرار پاتی لیکن تو نے چلکے ہرے رنگ کا جامہ پہن رکھا ہے۔ اب بلبل کی خاک کسی گل رنگ لباس والے کی تلاش میں پریشان پھرے گی۔

(۶) وہ زلف نہیں منعکس دیدہ تر میر

اس بحر میں توداری سے زنجیر پڑی ہے

(دیوان پنجم)

یہاں بھی معنی بظاہر بالکل صاف ہیں، کہ معشوق کی زلفوں کا عکس پانی میں پڑا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ پانی

کو زنجیروں سے باندھ دیا گیا ہے۔ لیکن ”زنجیر“ دراصل ان چھوٹی چھوٹی لہروں کو کہتے ہیں جو بہت گہرے پانی کی سطح پر پیدا ہوتی ہیں۔ اب بحر کی تندرستی کا مفہوم بھی صاف ہو گیا اور مناسبت بھی مکمل ہو گئی۔

(۷)
عشق کا شور کوئی چھپتا ہے
نالہ عندلیب ہے گلہا نگ

(دیوان اول)

”گلہا نگ“ کے عام معنی ہیں ”صدا، آواز“۔ یہ معنی یہاں بہت مناسب ہیں، لیکن معاملہ اتنا ہی نہیں ہے۔ ”گلہا نگ“ اصل میں اس آواز کو کہتے ہیں جو قاصد اور عیار لوگ نامہ بری کے وقت لگاتے چلتے تھے۔ ان معنی نے شعر کا حسن دو بالا کر دیا۔ لیکن ”گلہا نگ“ کے اور بھی کئی معنی ہیں: ”افواہ“، ”خوش خبری“، ”نعرہ جنگ“، ”دھوم“، ”بلبل کی آواز“ یہ سب معنی ”گلہا نگ“ کے لئے درست ہیں، اور شعر زیر بحث میں یہ بھی معنی مناسب ہیں۔ اب شعر کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔

(۸)
دیر سے اس اندیشے نے ناکام رکھا ہے میر نہیں
پاؤں چھوئیں گے اس کے ہم تو وہ بھی ہاتھ لگا دے گا

(دیوان چہارم)

اس شعر میں بظاہر کوئی خاص بات نہیں۔ بلکہ اکثر لوگ اسے میر کے ان ”لاتعداد شعروں“ میں شمار کریں گے جو ”بغایت پست“ سمجھے جائیں تو غلط نہ ہوگا۔ (یہ اور بات ہے کہ میر کے یہاں بغایت پست شعر مشکل ہی سے نکلے گا، اور ان کے کلام میں اچھے شعروں کا تناسب اتنا ہی بلند ہے جتنا غالب، اقبال، انیس یا اکبر الہ آبادی کے یہاں ہے۔) بہر حال یہ شعر دراصل اتنا سست نہیں جتنا بادی النظر میں معلوم ہوتا ہے۔ اس کا کلیدی فقرہ ”ہاتھ لگنا“ ہے، جس کے معنی ہیں ”ہاتھ مارنا“، ”سراڑا دینا“، ”ضرب تیغ لگانا“ وغیرہ۔ (”مخزن المحاورات“۔) مرزا فتح الدولہ برق کا کیا عمدہ شعر ہے۔

سر جائے تو جاتا رہے درد سر عاشق
صندل کے حوض ہاتھ لگایا نہیں جاتا

”ہاتھ لگنا“ کے یہ معنی معلوم ہوں تو میر کا شعر نہایت برجستہ اور پرزور ہو جاتا ہے۔ یہی حال برق کے شعر کا بھی ہے۔

(۹) مگر یہ شب سے سرخ ہیں آنکھیں
مجھ بلا نوش کو شراب کہاں

(دیوان دوم)

”بلا نوش“ کے ایک معنی ہیں ”وہ شخص جسے حرام چیزیں کھانے سے عار نہ ہو، حرام چیزیں کھانے والا۔“ ان معنی کی روشنی میں شعر ایک لطیف طنز کا حامل ہو جاتا ہے، کہ شراب خود حرام ہے۔

(۱۰) جانکاہ و دل خراش ہیں سارے ترے سلوک
دل ہم تو دیتے کاش کسو دل فوز کو

(دیوان سوم)

”سلوک“ کے ایک معنی ہیں ”نیکی، بھلائی“۔ لیکن عام طور پر یہ لفظ ”طریقہ، رویہ، عمل“ کے معنی میں آتا ہے۔ اول الذکر معنی ملحوظ رکھیں تو ایک پہلو یہ پیدا ہوتا ہے کہ معشوق اگر نیکی بھی کرتا ہے تو اس میں جانکاہی اور دل خراشی کا کوئی پہلو ڈال دیتا ہے۔ ”سلوک“ بمعنی ”نیکی“، ”احسان“، آج صرف ”روپے پیسے سے سلوک کرنا“ یا ”کچھ نہ کچھ سلوک کرنا“ وغیرہ کی شکل میں بولتے ہیں۔ لیکن میر کے زمانے میں یہ بات نہ تھی، اور مجرد ”سلوک“ بمعنی ”نیکی“، ”بھلائی“ بھی بولتے تھے۔

کھیت خبر ہو تو کیا اپنے اکارت تھا سلوک
رو برو اور پیٹھ پیچھے ہم نے تیرے جو کیا

(شاہ آبرو)

(۱۱) عشق میں اس بے چشم درو کے طرفہ رویت پیدا کی
کس دن ادھر سے اب ہم پر گالی جھڑکی مار نہیں

(دیوان ششم)

”بے چشم درو“ نہایت تارہ ہے، اس کے معنی وہی ہیں جو ”بے دیدہ“ کے ہیں، یعنی بے شرم۔ لیکن اس وقت جس لفظ پر توجہ دلانا مقصود ہے وہ ”رویت“ ہے۔ اس کے عام معنی ہیں ”دکھائی دینا“، ”نظارہ“ وغیرہ (جیسے ”رویت ہلال“۔) لیکن اسے ”عزت“، ”آبرو“ کے بھی معنی میں بولتے

ہیں۔ دہیر۔

رویت تھی جس کے دم سے وہ اب تو رہا نہیں
دیکھوں میں گھر میں رونے بھی پائی ہوں یہ نہیں
خود میرے دیوان ششم ہی میں کہا ہے۔

بھرے ہستی میں رویت کچھ نہیں افلاس سے اپنی
الہی ہودے متھ کالا شتاب اس دست خالی کا
”رویت“ کے معنی ”دنیا میں اللہ کے حاضر و ناظر ہونے کا تجربہ ہونا“ بھی ہیں۔ اگر ذرا غور کریں تو مع
عشق میں اس بے چشم و رو کے طرفہ رویت پیدا کی

کے ایک معنی یہ بھی نکل سکتے ہیں کہ چونکہ حجاز قطرۃ حقیقت کہلاتا ہے، اس لئے ہمیں توقع تھی کہ معشوق
دنیاوی سے لو لگانے کے نتیجے میں ہم معشوق حقیقی کی رویت تک پہنچ سکیں گے۔ لیکن یہاں تو عجب طرح کی
رویت ہوئی کہ معشوق دنیاوی ہم سے گالی اور مار کا سلوک کر رہا ہے۔ ان معنی میں یہ شعر عشق اور الجوز
قطرۃ الحقیقت دونوں پر طر ہے۔

(۱۲) آیا نہ اس طرف سے جواب ایک حرف کا

ہر روز خط شوق ادھر سے چلا کیا

(دیوان ششم)

بظاہر نہایت معمولی شعر ہے۔ لیکن ”حرف“ اور ”خط“ دونوں اپنے عام معنی کے علاوہ بعض نامہ نوس معنی میں
بھی استعمال ہوئے ہیں۔ قلم پر اگر قلم نیڑھا لگے تو اسے بھی ”حرف“ کہتے ہیں۔ مزید برآں یہ کہ خود
نیڑھے قسم یا نیڑھی تحریر کو بھی ”حرف“ کہتے ہیں۔ ”خط“ کے ایک معنی ”معاہدہ“، ”دستاویز“ بھی ہیں۔ یہ
لفظ ”نکاح نامے“ یا ”معاہدہ نکاح“ کے معنی میں بھی آتا ہے۔ ”خط“ ایک شہر کا نام ہے جہاں کے نیزے
مشہور ہیں، اس لئے نیزہ باز کو ”خط گزار“ بھی کہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی مناسب ہیں اور شعر کی
خوبصورتی میں اضافہ کر رہے ہیں۔

مندرجہ ذیل بحث یہ ثابت کرنے کے لئے کافی ہے کہ محیر لغات کی جتنی کثیر تعداد طالب علم
کے پاس ہو، اتنا ہی اچھا ہے۔ عمدہ لغات اگرچہ کسی بھی زبان کے لئے سرمایہ افتخار ہیں، لیکن لغت نگاری کا
کام ایسا نامشکور کام ہے کہ کسی لغت میں کوئی غلطی ہو تو اس پر کڑی نکتہ چینی ضرور ہوتی ہے۔ لغت نگاری کی

محنت، وقت نظر اور زبان شناسی کا اعتراف مشکل ہی سے ہوتا ہے۔ اکثر تو ایسا ہوا ہے کہ لغت کا نام مشہور ہے، لیکن مرتب کا نام کوئی نہیں لیتا۔ جن لغات سے کتاب فیض کی سعادت مجھے حاصل ہوئی میں ان کے مرتبین کو سلام کرتا ہوں اور زبان و ادب کے ان جاں نثاروں، خدمت گذاروں کے حق میں دعاے خیر کرتا ہوں۔ ان کے اسمائے گرامی حسب ذیل ہیں:

- (۱) آصفیہ (فرہنگ آصفیہ) چار جلدیں، از مولوی سید احمد دہلوی (۱۸۹۸ تا ۱۹۰۹) ترقی اردو یورونی دہلی ۱۹۷۴۔
- (۲) آندراج (فرہنگ آندراج) تین جلدیں، از میرنشی محمد پادشاہ (نولکھور پریس لکھنؤ ۱۸۸۹ تا ۱۸۹۳)۔
- (۳) اردو لغت، تاریخی اصول پر (ترقی اردو بورڈ کراچی)۔
- مدیران اعلیٰ: باباے اردو ڈاکٹر عبدالحق آغا تا ۱۹۶۱ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ۱۹۷۶ تا ۱۹۸۳ ڈاکٹر فرمان فتح پوری ۱۹۸۳ تا حال۔ (۱۹۷۶ تا ۲۰۰۵ میں جلدیں (الف تا تھ) منظر عام پر آئی ہیں۔)
- (۴) اسٹینگاس A Comprehensive Persian - English Dictionary (۱۸۶۵ از ایف۔ اسٹینگاس) (دہلی ۱۹۸۱)
- (۵) امیر اللغات، دو جلدیں، از نشی امیر احمد امیرینائی (آگرہ ۱۸۹۱، ۱۸۹۲)
- (۶) بحر المعانی، دکنی اردو کا لغت از چاویہ و شفت (قریباً ۱۹۸۷)
- (۷) برہان (برہان قاطع) زمر حسین تمیزی (۱۹۳۲) (کلکتہ ۱۸۳۳)
- (۸) بہار (بہار نجم) از یک چند بہار (۱۷۵۲)
- (مطبع سراجی مدہلی کا لکھنؤ ۱۸۶۵/۱۸۶۶)
- (۹) پلٹیس A Dictionary of Urdu, Classical Hindi and English (۱۸۸۵) از جان فی پلٹیس (آکسفورڈ ۱۹۷۳)
- (۱۰) تذکیر دانیث از حافظ جلیل حسن مانک پوری (حیدرآباد ۱۹۰۸)
- (۱۱) جہانگیری (فرہنگ جہانگیری) از جمال الدین انجیے شیرازی ۱۶۰۸/۱۶۰۹ (مطبع ثمر

- ہند لکھنؤ ۱۸۷۶)
- (۱۲) چراغ ہدایت از نواب سراج الدین علی خاں آرزو (خان آرزو) (۱۷۳۰ تا ۱۷۶۷ء) (مطبع انوار احمدی، لکھنؤ، تاریخ ندارد، مطبع مجیدی کانپور، تاریخ ندارد)
- (۱۳) دستور لافاضل از حاجب خیرات دہلوی (۱۳۳۲) مرتبہ پروفیسر ڈاکٹر نذیر احمد (تہران ۱۳۵۲ شمس)
- (۱۴) دکنی لغات از شاہ تراب خطائی (بنگلور ۱۹۷۰)
- (۱۵) دہد، لغت نامہ دہد از استاد علی اکبر دہد (سی ڈی شائع کردہ تہران یونیورسٹی)
- (۱۶) ڈکشن فوربس A Dictionay, Hindustani & English, English and Hindustani (۱۸۶۶) از ڈکشن فوربس (اردو اکیڈمی لکھنؤ ۱۹۸۷)
- (۱۷) زبان گویا (فرہنگ زبان گویا) از مولوی بدرابرحیم (پندرہویں صدی) مرتبہ پروفیسر ڈاکٹر نذیر احمد (قدانیش لائبریری، پٹنہ)
- (۱۸) سرہیہ زبان اردو (تختہ سخنوراں) از سید ضامن علی جلال لکھنوی (لکھنؤ ۱۳۰۴ ہجری ۱۸۸۷-۱۸۸۷)
- (۱۹) شمس اللغات ۱۸۰۵/۱۸۰۶ (بمبئی ۱۸۹۱/۱۸۹۲)
- (۲۰) صحاح الفرس از محمد بن ہندو شاہ نخجانی (۱۳۲۸) مرتبہ عبدالحی طامتی (تہران ۱۳۳۵ شاپشای)
- (۲۱) غیاث (غیاث اللغات) از مولوی غیاث الدین رامپوری (۱۸۲۶)، (انتظامی پریس کانپور ۱۸۹۳)
- (۲۲) فرہنگ اثر از نواب جعفر علی خاں اثر لکھنوی (لکھنؤ ۱۹۶۱)
- (۲۳) فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں از مولوی ظفر الرحمن دہوی (جلد اول) انجمن ترقی اردو کراچی ۱۹۷۵ء، دوم کراچی ۱۹۷۶ء، سوم کراچی ۱۹۷۷ء، چہارم انجمن ترقی اردو دہلی ۱۹۴۱ پنجم دہلی ۱۹۴۱، ششم دہلی ۱۹۴۲، ہفتم دہلی ۱۹۴۳ اور ہشتم دہلی ۱۹۴۴)
- (۲۴) فرہنگ شفق از غنی لال پراشا شفق لکھنوی (۱۹۱۹) (اردو اکیڈمی لکھنؤ ۱۹۸۳)

- (۲۵) فرہنگ عامرہ از عبداللہ خاں خویشتی (۹۳۷) (دہلی ۱۹۸۰)
- (۲۶) فرہنگ کلیات میر از ڈاکٹر فرید احمد برکاتی (جے پور ۱۹۸۸)
- (۲۷) فیض صغیر (رسالہ تذکیر و تانیف موسوم بہ رشحات صغیر) از صغیر بکگرای (آرہ ۱۸۷۶)
- (۲۸) فیلن A New Hindustani - English Dictionary (۱۸۷۹) از ایس۔ ڈبلیو۔ فیلن (اردو اکیڈمی لکھنؤ ۱۹۸۶)
- (۲۹) قرار اللغات از قرار شاہجہاں پوری (نولکھور، لکھنؤ ۱۹۱۹)
- (۳۰) قواس (فرہنگ قواس) از فخر الدین مبارک شاہ قواس غزنوی (۱۳۰۸) مرتبہ ڈاکٹر پروفیسر نذیر احمد (تہران ۱۳۵۳ شمس)
- (۳۱) لسان الشعراء از عاشق، مدد پروفیسر نذیر احمد (نئی دہلی ۱۹۹۵)
- (۳۲) لغات التہ از مولوی سید احمد دہلوی (دہلی ۱۹۱۷)
- (۳۳) مخزن المحاورات از لالہ چمنی لال دہلوی (مطبع محبت ہند دہلی ۱۸۸۶)
- (۳۴) مصطلحات (مصطلحات شعرا)، زیبا لکھوٹی ل دارستہ (۱۷۲۶) (نولکھور پریس کانپور ۱۸۹۸)
- (۳۵) معین الشعراء از آفاق بنارس (لکھنؤ ۱۹۳۲)
- (۳۶) منتخب (منتخب اللغات) از میر عبد الرشید الحسنی (۱۶۲۶/۱۶۲۵) (مطبع بییدی کانپور، تاریخ ندارد)
- (۳۷) موارد (موارد المصادر) از سید علی حسن خان سلیم (مطبع مفید عام آگرہ، تاریخ ندارد)
- (۳۸) مویذ الفصلا از مولوی محمد لاد (۱۵۱۹) (نولکھور پریس کانپور ۱۸۹۹)
- (۳۹) نفائس (نفائس اللغات) از اوحید الدین بکگرای (۱۸۳۷) (نولکھور پریس، لکھنؤ ۱۸۸۳)
- (۴۰) نفس اللغۃ از میر علی اوسط رشک (۱۸۳۸) (اردو اکیڈمی لکھنؤ ۱۹۸۷)
- (۴۱) نقش بدیع از علامہ دلاوی حسین شادان، بکگرای و عندیہ شادانی (۱۹۲۳)
- (۴۲) نوادر لالفاظ از خان آرزو (۱۷۳۰) (قلمی نسخہ مملوکہ ریشٹل آرکائیو نئی دہلی کی فوٹو کاپی)
- (۴۳) نور (نور اللغات) چار جلدیں از مولوی نور الحسن نیر کا کوردی (۱۹۲۳-۱۹۳۳)
- میں نے ان لغات کا ذکر نہیں کیا ہے جن سے مجھے اپنے کام میں براہ راست مدد نہیں ملی۔

مندرجہ بالا لغات میں کئی تو ایسے ہیں کہ ان کے مرتبین کے نام سے اکیڈمیاں قائم ہوں، ان کے اکرام میں تحفے اور نکت جاری ہوں تو بے جا نہ ہوگا۔ عبدالرشید المصنعی، محمد حسین تبریزی، نیک چند بہار، نور الحسن نیر کا کوروی، خضر الرحمن دہلوی، خان آرزو، عبدواسع ہانسوی، سیالکوٹی مل، ارستہ، چرنجی لال دہلوی، صفیر بگرامی، مولوی سید احمد دہلوی، ڈاکٹر عبدالحق، ڈاکٹر نذیر احمد، ڈاکٹر فرمان فتح پوری وغیرہ وہ لوگ ہیں جن کے احسان سے فارسی اور اردو ہمیشہ زیر بار رہیں گی۔ یہی حال ان قدیم لغت نگاروں کا ہے، مثلاً حاجب خیرات، مبارک شاہ قواس، بدرابراہیم، محمد بن ہندو شاہ، مولوی محمد لاد، جمال الدین انجوسے شیرازی وغیرہ، جنہوں نے فارسی کے اولین لغات مرتب کئے۔ اردو میں باقاعدہ لغت نگاری کا آغاز کرنے والے انگریز مثلاً جان گلکرسٹ، جان شیکسپیئر، ڈنکن فوربس، جان پلیٹس، ایس۔ ڈبلیو۔ فیلن، اور فارسی و ترکی کا جرمن لغت نگار فریڈرک اسائنگاس بھی ہمارے تشکر کے حقدار ہیں۔

نادر، بلکہ نایاب، لغات و کتب کا عطیہ و تحفہ عنایت کرنے والوں میں سے بعض کے نام گذشتہ جلدوں میں آچکے ہیں۔ میں لغات کے سلسلے میں خاص طور پر جناب آصف نعیم، سید ارشاد احمد مرحوم، قاضی افضل حسین، جناب بیدار بخت، مرحوم زبیر غوری، جناب شان الحق حقی، جناب عبدالصمد، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ڈاکٹر فرید احمد برکاتی، جناب قمر احسن، جناب محبوب الرحمن فاروقی، جناب مشفق خواجہ مرحوم، پروفیسر نذیر احمد اور جناب والی آ سی مرحوم کا ممنون ہوں۔ کلیات میر نو لکھوری ۱۸۶۸ کا ایک نہایت عمدہ نسخہ اور ”شیخ انجمن“ مرتبہ نواب صدیق حسن خاں کا بھی ایک نسخہ جناب چودھری علی مبارک عثمانی نے اپنے ذاتی کتب خانے سے ہدیہ کیا۔ جناب سید ارشاد احمد مرحوم کا بھی ذاتی کتب خانہ میرے لئے انتہائی قیمتی ثابت ہوا۔ ڈاکٹر عابد رضا بیدار اور عزیز غلیل الرحمن دہلوی نے بوسیدہ کتابوں کی اعلیٰ جلد بندی کا اہتمام کیا۔ اس جلد کے پروف پڑھنے میں غلیل اور میری بیوی نے انتہائی صبر، بلکہ رغبت کے ساتھ میری مدد کی۔ اشاریہ اساطیر و مطالب اور فہرست الفاظ بنانے میں غلیل الرحمن دہلوی نے بھرپور معاونت کی۔ پروفیسر فریڈرکس پرچٹ (Franses Pritchett) کی تحریروں اور گفتگوؤں سے مجھے اپنے خیالات مرتب کرنے میں بہت مدد ملی۔ بعض کم یاب کتابیں (مثلاً اسمتھ (Smythe) کا تحقیقی مقالہ ان کے ذریعہ حاصل ہوئیں۔ ان کے سوالات نے بعض اوقات مجھے اپنے تصورات پر مزید غور کرنے اور انہیں الجھاؤوں سے محفوظ رکھنے پر مجبور کیا۔ مشرق و مغرب کے ذوق شعر کے اختلاف، اور اس

اختلاف کے تجویے پر آنری برامس (Henn Broms) کی نادر کتاب کی خبر اور نقل عزیز دوست محمد عمر میمن سے ملی۔ ناصر کاظمی کا انتخاب میر (مرتبہ یا صر سلطان کاظمی) مشفق خوبہ نے عنایت کیا۔ قاضی جمال حسین نے ”غزوة الکمال“ کے مخطوطے (مملوک مولانا آزاد لائبریری علیگڑھ) اور مطبوعہ نسخے کا مقابلہ کر کے دیا ہے۔ اقتباسات مہیا کئے۔ حضرت شرف الدین یحییٰ منیری کا اقتباس سید وحید اشرف کی کتاب ”رباعی“ سے اور امام جعفر صادق کا اقتباس مولانا سید محمد باقر جو اسی کے ترجمے سے ماخوذ ہے۔ عسکری صاحب کی کتاب ”تخلیق عمل اور اسلوب“، چوہدری ابن النصیر سے ملی۔ میں ان کا مرہون کرم ہوں۔ میں ان تمام کرم فرماؤں بزرگوں اور خوردوں کا بطور خاص ممنون ہوں جن کی دلچسپی اور ہمت افزائی نے مجھے کام کرتے رہنے کی انگہ دی اور جن کی نکتہ چینی کے خوف نے مجھے ایسی باتیں کہنے سے روکا جنہیں میں ثابت نہ کر سکوں۔

ہر بڑے شاعر کی طرح میر بھی اپنے قاری کی مکمل گرفت میں نہیں آتے۔ میر کے ساتھ تو خیر نا انصافی بھی بہت ہوئی کہ جب ان کی عظمت کا احاطہ کرنا محال ہوا تو انہیں چند چلتے ہوئے فقر وں، بہتر نشر وں، چند لطیفوں اور آپ بہرہ ہے جو معتقد میر نہیں وغیرہ میں نشانہ دیا گیا۔ محمد حسن عسکری نے ہمیں میر کے بارے میں کچھ آگاہی بخشی، اور پہلی بار ہم پر نہ صرف یہ ثابت کیا کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں، بلکہ مغربی ادب کے دلدادگان کو متوجہ کرنے اور میر کو عالمی تناظر میں رکھ کر سمجھنے کی خاطر انہوں نے یہ بات بھی کہی کہ میر کے یہاں جیسا شعور زریست ملتا ہے وہ مغربی ادب میں بھی نہیں ملتا۔ ان کا یہ اعتراف بھی میر شناسی کی ہم میں ایک قدم ہے کہ ”مجھے قطعاً دعویٰ نہیں ہے کہ میں میر کی اصلیت کو پہنچ گیا ہوں۔“ اس اعتراف نے ہمیں احساس دلایا کہ بڑے شاعر اور خاص کر میر جیسے بڑے شاعر، کے رد و رد ہمیں متکسرانہ رویہ اختیار کرنا چاہئے۔ افسوس کہ آج بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو خود کو میر سے بہتر شعر شناس، اور فن شعر کی باریکیوں سے بہرہ مند سمجھتے ہیں، اور بے تکلف یہ کہہ دیتے ہیں کہ میر کے یہاں خراب شعروں کی کثرت ہے۔ عسکری صاحب نے اگر میر کی شعریات پر کچھ اور توجہ صرف کی ہوتی، اور ہمیں یہ بات کچھ اور شدت سے بتائی ہوتی کہ میر نے کسی شعر کو اپنے کلیات میں درج ہونے کے لائق سمجھا تو اس کی کچھ وجہ رہی ہوگی اور اس وجہ کو سمجھے بغیر اس شعر کو مسترد کرنا غلط ہوگا، تو ہم میر شناسی کی ہم میں دوسرا قدم اٹھانے کے شاید اہل ہو سکتے تھے۔ شعریات اور کچھ نہیں ہے، صرف ان اصولوں کا مجموعہ ہے جن کی روشنی میں کوئی

تخلیق بامعنی ہوتی ہے اور میری یہ کتاب کچھ نہیں ہے، صرف اس شعریات کو حاصل کرنے اور میر پر اس کا اطلاق کرنے کی کوشش ہے، تاکہ ہم میر کو کچھ بہتر سمجھ سکیں۔ ورنہ جہاں تک میر کو پوری طرح سمجھ لینے کا دعویٰ ہے، تو میں بس یہی کہہ سکتا ہوں۔

میرس قصہ خسرو چہ جاے پرس آں را
کہ حیرت رخت آموخت بے زباں بودن

نئی دہلی

۱۱ جولائی ۱۹۹۳

ستمبر ۲۰۰۶

شمس الرحمن فاروقی

تمہید طبع سوم

اسے کرشمہ قدرت ہی کہنا چاہئے کہ ”شعر شور انگیز“ جیسی کتاب کا تیسرا ایڈیشن شائع ہو رہا ہے۔ اس میں خدا کے فضل کے ساتھ میر کی مقبولیت اور ہمارے زمانے میں میر کی قدر و قیمت از پیش پہچاننے کے رجحان کو بھی دخل ہوگا۔ مجھے تو اس میں کوئی شک نہیں کہ میر ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں، در یہ یقین کلیات میر کے ہر مطالعے کے ساتھ بڑھتا ہی جاتا ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ادب کے قاری اور شائق کو اس بات کی بھوک بھی بہت تھی، اور ہے، کہ میر کو از سر نو پڑھا اور سمجھا جائے۔ لہذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ ”شعر شور انگیز“ نے بہر حال ایک حقیقی ضرورت کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے۔

بازار کی ضرورتوں اور تقاضوں کے پیش نظر ”شعر شور انگیز“ کا دوسرا ایڈیشن بہت عجلت میں شائع کیا گیا تھا، لہذا اس میں کتابت کے بعض اغلاط کی تصحیح کے سوا کچھ ترمیم نہ کی گئی تھی، بلکہ کونسل کے عہدہ داروں نے کتاب پرنس میں بھیج کر مجھے مطلع کیا کہ دوسرا ایڈیشن تیار ہو رہا ہے۔ بہر حال، اس وقت کتاب کی مانگ اس قدر تھی کہ مجھے بھی ان کے عمل پر صا د کرنا پڑا۔ خوش نصیبی سے اس بار کونسل کے پاس وقت زیادہ تھا اور تیسرے ایڈیشن کی منصوبہ بندی زیادہ اطمینان سے ممکن ہو سکی۔ ادھر مجھے یہ فائدہ ہوا کہ دوستوں نے اس کتاب کے متعلق جن باتوں کی طرف مجھے متوجہ کیا تھا ان پر میں بھی حتی الوسع توجہ اور غور و فکر کر کے ان سے متنبہ ہو سکا۔ گزشتہ کئی برسوں میں بعض مزید باتیں مجھے سوچیں تھیں، یہ میرے علم میں آئی تھیں۔ لہذا اصلاح اغلاط کے علاوہ کچھ نکات کا اضافہ بھی میری طرف سے ممکن ہو سکا ہے۔

”شعر شورا نگیز“ پر لکھا تو بہت گیا، لیکن کم ہی دوستوں نے اس پر علمی اور تحقیقی انداز میں کلام کیا۔ بعض کرم فرماؤں کو کتاب میں عیب ہی عیب نظر آئے، بلکہ بعض نے تو اسے مطالعات میر کے حق میں مضمر جانا۔ ان دوستوں کی خدمت میں یہی عرض کیا جاسکتا ہے کہ عالم دونوں طبقتوں میں کتاب کی مقبولیت تو کچھ اور ہی کہتی ہے۔ ایک رائے یہ ظاہر کی گئی کہ کتاب میں میر کے اچھے شعر بہت کم ہیں، اور عموماً اشعار کے جو مطالب بیان کئے گئے ہیں وہ میر کے ذہن یا عندیے میں ہرگز نہ رہے ہوں گے۔ اس بات کا مفصل جواب میں نے جلد دوم کے دیباچے میں عرض کر دیا ہے۔ یہاں اس کے اعادے کی ضرورت نہیں، بجز اس کے کہ وہ لوگ انتہائی برخود غلط ہوں گے جو یہ گمان کریں کہ جن مطالب تک ہماری رسائی ہو سکتی ہے، میر کی رسائی ان مطالب تک ممکن نہ تھی یا ان کا عندیہ ان مطالب کا احاطہ نہ کر سکتا تھا۔ گویا بے مثال تخلیقی صلاحیت، عظمت اور عظمت کے باوجود میر کا ذہنی اور علمی رتبہ ہم سے کم تھا۔ سبحان اللہ۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ ادب فنی کا بہت پرانا اور مستند کلیہ ہے کہ قاری / سامع کسی متن کا وہی مطلب نکال سکتا ہے، متن جس کا تحمل ہو سکتا ہے۔ متن کی اشاعت کا معنی، اس کا واحد مالک نہیں رہ جاتا۔ بڑی شاعری کی پہچان عموماً یہی بتائی گئی ہے کہ اس میں معنی کی فراوانی ہوتی ہے۔

جن دوستوں اور کرم فرماؤں کا شکریہ بطور خاص واجب ہے ان میں حبیب حبیب جناب ثار احمد فاروقی کا ذکر سب سے پہلے اس لئے کرنا ہوں کہ وہ اب اس دنیا میں نہیں ہیں اور ان کے احسان کا قرض اٹارنے کے لئے میر سے پاس یہی ایک ذریعہ ہے کہ اپنے محبین میں انھیں سرفہرست لکھوں۔ مقبول ادبی ماہنامے ”کتاب نما“ کے ایک خاص نمبر میں ثار احمد فاروقی مخفون نے ”شعر شورا نگیز“ پر ایک طویل مضمون لکھا تھا۔ اس میں انھوں نے بعض عمومی مسائل تو اٹھائے ہی، لیکن میر کے بعض اشعار اور میری بعض عبارات پر انھوں نے انتہائی عالمانہ انداز میں اپنے افکار و خیالات بھی سپرد قلم کئے۔ میں نے ان مرحوم کی تحریر سے پورا استفادہ اور کبھی کبھی اختلاف کیا ہے۔ متن کتاب میں ان کا حوالہ بھی ہر جگہ دے دیا ہے لہذا تفصیل وہاں سے معلوم ہو جائے گی۔ اللھم ارحمہ و اغفرہ، آمین۔

”شعر شورا نگیز“ کی جلد اول کی اشاعت کے وقت میں لکھنؤ میں برسر کار تھا۔ کچھ مدت بعد ایک بار جب میں الہ آباد آیا تو مجھے جلد اول کا ایک نسخہ ملا جس کے ہر صفحے کو بغور پڑھ کر تمام اغلاط کتابت، حتیٰ کہ طباعت کے دوران مٹے ہوئے یا وحند لے حروف کی بھی نشان دہی طبعی قلم سے کی گئی تھی۔ میں بہت متحیر اور

متاثر ہوا کہ ایسے بھی لوگ ہیں جو کتابوں کا ہر ہر لفظ پڑھتے ہیں اور ”شعر شور انگیز“ کے سلسلے میں بطور خاص معنی ہیں کہ اس میں کوئی غلطی کتابت کی نہ رہ جائے۔ یہ کسالا کھینچنے والے صاحب (مجھے ان کا نام بعد میں معلوم ہوا) اللہ آباد کے نوجوان شاعر تیر عاقل تھے۔ میں ان کی محبت اور محنت کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

اس کے بعد معروف شاعر جناب حنیف مجھی نے (اس وقت وہ مودہ ضلع بمبے پور میں قیام پذیر تھے، اب دھڑری چھتیس گڑھ میں ہیں) مجھے لکھا کہ انھوں نے ”شعر شور انگیز“ کی چاروں جلدیں بغور پڑھ کر ہر صفحے پر افلاطون کتابت کی گرفت کی ہے اور بعض مطالب اور مسامحات پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ میں نے ان کے تمام استداراک اور تصحیحات اور تجاویز منگالیں اور انھیں انہی کی توجہ سے پڑھا۔ حنیف مجھی صاحب نے حدیث اور قرآن کے بعض حوالوں میں بھی میرے سہو یا غلط فہمی کی طرف اشارہ کیا تھا۔ ان کی سب باتوں کو ممکن حد تک میں نے متن میں ان کے نام کے ساتھ درج کر دیا ہے۔

اسی زمانے میں میرے ایک اور کرم فرما اور دوست جناب شاہ حسین مہری اورنگ آبادی نے نہایت خوبصورت لکھائی اور نہایت مفصل اور باریک باتوں سے بھری ہوئی اپنی عالمانہ تحریر مجھے بھیجی۔ جناب مہری نے بھی چاروں جلدوں کے افلاطون کتابت درج کئے تھے اور قرآن و حدیث پر مبنی کئی نکات پر بھی گفتگو کی تھی۔ ہر دو حضرات نے بعض الفاظ و محاورات کے معنی پر بھی کچھ معلومات مہیا کی تھیں یا استفسار بھیجے تھے۔ میں نے مہری صاحب کے تمام مباحث اور نکات کو ممکن حد تک ان کے حوالے سے کتاب کے متن میں شامل کر لیا ہے۔

کچھ عرصہ ہوا انجمن ترقی اردو (بمبے) کے سقتر رسالے ”اردو ادب“ میں جامعہ ملیہ اسلامیہ یونیورسٹی کے جناب ڈاکٹر عبدالرشید کا ایک طویل مضمون شائع ہوا جس میں ”شعر شور انگیز“ پر بالکل نئے پہلو سے گفتگو تھی۔ جناب عبدالرشید نے بعض الفاظ اور محاورات کے معنی کو تعبیر پر بحث کی ہے، اساتذہ اور قدیم شعرا کے کلام سے دلائل لا کر انھوں نے بتایا کہ کئی الفاظ اور محاورے جنہیں میں نے مختص بہ میر سمجھا تھا، دراصل مختص بہ میر نہیں ہیں بلکہ اٹھارویں صدی کے دوسرے شعرا کے یہاں بھی موجود ہیں۔ مضمون کی اشاعت کے بعد انھوں نے اپنی یادداشتیں بھی مجھے مہیا کیں جن میں بعض دیگر الفاظ و محاورات پر اسی انداز میں کلام کیا گیا تھا۔ میں نے جناب عبدالرشید کے بیانات کو ممکن حد تک ان کے نام کے حوالے کے ساتھ

درج متن کر لیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جناب عبدالرشید کی مہیا کردہ معلومات انتہائی عرق ریزی، وسعت تلاش و تفحص، اور تحقیق لغات سے غیر معمولی شغف کا ثبوت ہیں۔

میں جناب نیر عاقل مرحوم، جناب ثار احمد فاروقی مرحوم، جناب حنیف مجھی، جناب شاہ حسین شہری، اور جناب عبدالرشید کا شکر یہ دو بارہ ادا کرتا ہوں۔ ان حضرات کی محنتوں نے میرے اعماق ذہن میں اضافہ کیا اور وہ میری کتاب میں اہم تصحیحات اور اضافوں کا سبب بنے، فجزا ہم اللہ احسن الجزاء۔ میں قومی کونسل برائے فروغ اردو، اس کے فعال گذشتہ ڈائریکٹر ڈاکٹر حمید اللہ بھٹ، پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر ڈاکٹر روپ کرشن بھٹ، اور دیگر کارکنان کونسل بالخصوص جناب مصطفیٰ ندیم خان غوری، ڈاکٹر کلیم اللہ، جناب انتخاب احمد، جناب محمد عصیم، محترمہ مسرت جہاں اور ڈاکٹر رحیل صدیقی کا بھی ممنون ہوں۔ کمپیوٹر کی عمدہ کتابت کے لئے عزیزان شاداب مسیح الزماں، ریاض احمد، اور مجتبیٰ حیدر قدر کا شکر یہ واجب ہے۔ سید ارشاد حیدر نے کامل انہماک سے تینوں پروف پڑھے اور چاروں جلدوں کے اشاریے بھی از سر نو مرتب کئے۔ ان کا بھی شکر یہ ادا کرتا ہوں۔ عزیزی امین اختر نے دفتری ذمہ داریاں مجھ سے لے کر میرا بوجھ ہلکا کر دیا۔ خلیل، جلیلہ، باراں اور افشاں کی دلچسپی میرے لئے ہمیشہ باعث مسرت و افزائش ہمت رہی ہے۔

اس کتاب کے پرنس جاتے وقت قومی کونسل برائے فروغ اردو کے ڈائریکٹر کی حیثیت سے جناب علی جاوید برسرکار ہیں۔ ان کے پہلے محترمہ رشی چودھری اس عہدے پر تھیں۔ ان کے پہلے کئی مہینے تک جناب الیس۔ موہن نے ڈائریکٹر کے فرائض انجام دیے تھے۔ میں ان تینوں افسران کا شکر گزار ہوں۔

دیاچہ

کلاسیکی غزل کی شعریات

(حصہ دوم)

☆	باب اول	مضمون آفرینی، ۷۷
☆	باب دوم	معنی آفرینی، ۱۱۴
☆	باب سوم	تصور کائنات، ۱۶۰

باب اول

مضمون آفرینی

(۱) مدعا کیا ہے؟

جلد سوم میں معنی اور مضمون کی تفریق کے بارے میں بنیادی باتیں بیان ہو چکی ہیں۔ یہاں اس بات کا اعادہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ عربی فارسی شعریات میں مضمون کا تصور الگ سے نہ تھا۔ وہاں ”معنی“ سے تقریباً وہی چیز مراد تھی جسے اردو والے ”مضمون“ کہتے ہیں۔ ممکن ہے مضمون اور معنی کے افتراق کا تصور ہمارے یہاں شکریت سے آیا ہو، جہاں اس نکتے پر کثرت سے بحثیں ہیں کہ کوئی متن کتنی طرح سے با معنی ہو سکتا ہے، اور ایسا کس طرح ممکن ہے کہ متن کسی چیز کے بارے میں ہو (یا کوئی اطلاع یا message ہم تک پہنچاتا ہو) لیکن متن کے معنی ان الفاظ سے زیادہ ہوں جن کے ذریعہ کسی شے کو بیان کیا گیا ہے، یا کوئی اطلاع ہم تک پہنچی گئی ہے۔ اور ایسا اگر ممکن ہے، تو متن میں جو کہا گیا ہے، اور جو معنی اس سے مراد لئے جا رہے ہیں، دونوں میں فرق کی بنیاد کیا ہوگی؟

ایک طرح سے دیکھیں تو مضمون اور معنی میں فرق کرنے کی ضرورت نہیں، کیونکہ متن میں جو کچھ کہا گیا ہے، وہی اس کے معنی ہیں۔ معنی کو سمجھتے بغیر مضمون کا جاننا غیر ممکن ہے۔ لیکن ایک اور زاویے سے دیکھیں تو مضمون اور معنی کا فرق اس طرح قائم ہو سکتا ہے کہ مضمون کو جاننے کے بعد جو معنی حاصل ہوتے ہیں وہ معنی کی سطح سے زیادہ نہیں۔ لیکن جب مضمون کی معنویت پر غور کریں تو ہم معنی کی بلند تر سطح تک پہنچ سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر حسب ذیل متن پر غور کریں:

آج میں نے ایک غزال دیکھا

شیخ جرجانی کہتے ہیں کہ اس متن میں یہ کہا گیا ہے کہ آج میں نے ایک حسین عورت دیکھی، کیونکہ ”غزال“ سے حسین عورت کا استعارہ کرتے ہیں۔ لیکن میری عرض یہ ہے کہ اس قول کو (اس متن میں حسین عورت کا ذکر ہے) اس متن کا مضمون نہیں کہہ سکتے۔ ہاں اسے ”معنی“ ضرور کہہ سکتے ہیں۔ خود ”غزال“ حسین عورت نہیں ہے، بلکہ حسین عورت کا استعارہ ہے۔ اور جب تک اس استعارے کے معنی واضح نہ کئے جائیں گے، ہم متن کے معنی تک نہیں پہنچ سکتے۔ شیخ جرجانی کے خیال میں استعارہ براہ راست معنی کا حامل ہوتا ہے، اس لئے ہم ”غزال“ کے معنی ”حسین عورت“ قرار دے سکتے ہیں۔ لیکن خود جرجانی نے کہا ہے کہ ”حسین عورت“ کا ترجمہ ”غزال“ نہیں ہے، اور نہ ”غزال“ کا ترجمہ ”حسین عورت“ ہے۔ یعنی جب آپ یہ کہیں کہ میں نے ایک حسین عورت دیکھی، تو آپ یہ نہیں کہہ رہے ہیں کہ میں نے ایک غزال دیکھا۔ علیٰ ہذا القیاس، یہ کہنا بھی درست نہیں کہ جب میں کہتا ہوں ”میں نے ایک غزال دیکھا“ تو اس کا ترجمہ ”میں نے ایک حسین عورت دیکھی“ ہو سکتا ہے۔ لہذا ”معنی“ اور ”مضمون“ ایک ہی شے نہیں ہیں۔

اصل صورت حال یہ ہے کہ ہر متن کسی استعارے، کنائے، یا استعاراتی طرز فکر کو کام میں لاتا ہے۔ مثلاً ”سورج نکلا“ کنایہ ہے (۱) رات ختم ہونے کا۔ (۲) صبح ہونے کا۔ (۳) بادل یا تاریکی کے چھٹ جانے کا۔ لہذا ”سورج نکلا“ میں سورج کے نکلنے کا مضمون ہے، اور یہ جن جن چیزوں کا کنایہ ہے، وہ سب اس کے معنی ہیں۔ اس طرح یہ تو صحیح ہے کہ متن کو سمجھ بغیر آپ اس مضمون سے واقف نہیں ہو سکتے، لیکن وہ مضمون آپ کے لئے کیا اہمیت رکھتا ہے، کس پیغام کا حامل ہے، اس کی کیا تعبیر ہو سکتی ہے؟ یہ سب اس کے معنی ہیں۔ پھر یہ تینوں کنایاتی معنی مزید استعاراتی یا کنایاتی جہت کے حامل ہو سکتے ہیں۔ مثلاً بادل کا چھٹ جانا کنایہ / استعارہ ہو سکتا ہے ظلم و استبداد کا دور ختم ہو جانے کا۔ مثلاً ہم کہہ سکتے ہیں ”لوگ ظلم کے اندھیروں میں سسک رہے تھے۔ جب سورج نکلا تو ان کا رنج دور ہوا“۔ اس کے معنی ہوئے ”لوگوں پر ظلم و ستم کی تاریکی (= ظلم و ستم کی لائی ہوئی بے چارگی) حاوی تھی۔ جب وہ ختم ہوئی (= ظلم و ستم ختم ہوئے)۔ بے چارگی ختم ہوئی“ تو ان کی مصیبت کٹی۔ لہذا ”سورج نکلا“ کا مضمون اور معنی برابر نہیں ہیں۔ بلکہ یہاں تو اس فقرے کے معنی کے بھی معنی ہیں۔

چونکہ ہمارے یہاں حسین عورت کے لئے غزال کا استعارہ بہت عام نہیں، اس لئے معاملے

نہیں ہے۔ یہ سب محض تفسیریں ہیں۔ ہم نے حسب ذیل متن بتایا:

آج میں نے ایک چاند کا ٹکڑا دیکھا

ظاہر ہے کہ اس متن کا مضمون ”حسین عورت“ نہیں ہو سکتا، کیونکہ ”چاند کا ٹکڑا“ کو اگر لغوی معنی میں نہ بھی قبول کیا جائے تو اشتباہ رہتا ہے کہ اس سے ”حسین بچہ“ مراد ہے یا ”حسین عورت“ یا ”حسین شخص“۔ لہذا ہمیں کہنا پڑے گا کہ اس متن کا مضمون ”چاند کا ٹکڑا، کوئی روشن شے“ وغیرہ ہے۔ اس کے معنی سیاق و سباق کے اعتبار سے ”حسین عورت“، ”حسین بچہ“ یا ”حسین شخص“ ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ تینوں معنی بیک وقت موجود ہوں۔ مضمون پھر بھی واحد رہتا ہے۔ یہی اصل نکتہ ہے۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ متن میں جو بات کہی گئی ہے وہی اس کے معنی بھی ہیں، کیونکہ لفظ کو اس کے معنی سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے بہت سے جواب ممکن ہیں۔ ایک تو یہ کہ اکثر لفظوں کے کئی معنی ہوتے ہیں اور وہ سب، یا ان میں سے کچھ معنی متن کے لئے مفید مطلب ہو سکتے ہیں۔ لہذا یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ متن کیا کہہ رہا ہے، کیونکہ متن اکثر کئی کئی باتیں ایک ساتھ کہتا ہے۔ کوریج (Coleridge) تو لفظ کے انسلٹات کو بھی اس کے معنی میں شمار کرتا تھا۔ دلایلا (Derrida) کا یہ تصور کہ لفظ میں کئی معنی (زیر احاطہ) (Under erasure) ہوتے ہیں، کوئی بہت نیا تصور نہیں۔ دوسرا جواب یہ کہ متن میں جو بات کہی گئی ہے اس کا تعین کئی چیزوں کا محتاج ہوتا ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ متن میں کہی ہوئی بات کی معنویت اس کے الفاظ کے ظاہری معنی سے زیادہ، یا مختلف ہوتی ہے۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ لفظ کو معنی سے الگ بھی کیا جاسکتا ہے۔ یعنی لفظ کے معنی دو چیزوں پر منحصر ہوتے ہیں۔ (۱) بولنے والوں کا اجماع اور (۲) سیاق و سباق۔ لیکن کئی اور چیزیں معنی پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ مثلاً وہ لفظ کس زبان سے لیا گیا ہے؟ اس زبان میں اس کے کیا معنی ہیں؟ اس کے بولنے والے کی حیثیت ہماری نظر میں کیا ہے؟ وغیرہ۔ ہم یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ معنی کوئی ایسی چیز نہیں جسے باہر سے اگر لفظ میں ڈال دیا جائے۔ لیکن ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ لفظ کے معنی غیر تغیر پذیر اور اس لفظ کی اپنی مطلق ملکیت ہیں۔ لفظ کی معنویت اس کے معنی میں شامل ہے، اور یہ معنویت مستقل یا مطلق قطعی نہیں ہوتی۔

یہ بات خیال میں رکھنے کی ہے کہ مضمون اور معنی کی تفریق کا مطلب یہ نہیں کہ معنی کوئی خارجی شے ہے، اور مضمون کا تابع نہیں۔ امام جرجانی نے جب یہ کہا تھا کہ معنی تو سب کی ملکیت ہے تو ان کی مراد

یہی تھی کہ متن جن چیزوں کے بارے میں بنائے جاتے ہیں، وہ تو دنیا میں ہیں، اور سب کا ان پر حق ہے۔
 جرجانی نے شعر کی خوبی اس بات میں قائم کی تھی کہ اس میں لطم و تریب ہوتی ہے، جس کی وجہ سے معنی
 (= مضمون) کا اظہار نئے ڈھنگ سے اور نئے پہلوؤں سے ہو سکتا ہے۔ جرجانی نے یہ بھی کہا ہے کہ الفاظ
 کی ترتیب متن کے مفہوم (یعنی ہماری اصطلاح میں ”معنی“) پر اثر انداز ہوتی ہے۔ لہذا اصل بات یہ ہوئی
 کہ لفظ جن چیزوں کے بارے میں ہیں، وہ متن کا مضمون ہیں۔ اور ان چیزوں سے جو معنی ہم برآمد کرتے
 ہیں وہ متن کے معنی ہیں۔ لفظ بیک وقت مضمون اور معنی کا حامل ہوتا ہے۔ تعبیر متن کی آسانی کی خاطر ہم
 مضمون اور معنی کی تفریق قائم کرتے ہیں۔ اگر یہ تفریق نہ ہو تو بیانات کی درجہ بندی کثرت معنی اور قلت
 معنی کے اعتبار سے نہ ہو سکے۔ ہمارے یہاں جب سے یہ تفریق قائم ہوئی، تب سے ایسے متون کی فراوانی
 بھی ہوئی، جن میں معنی کی کثرت ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ”معنی“ کا تصور اس اصول کو قائم کرتا ہے کہ
 متن ایک بولچکوں شے ہے اور اس میں کئی طرح کے امکانات ہو سکتے ہیں۔ مثلاً:

(۱) لفظ کم ہوں اور معنی کثیر ہوں۔ (معنی قلیل ہوں اور لفظ کثیر ہوں،

یہ بھی ممکن ہے۔)

(۲) متن سے بظاہر کوئی مفہیم برآمد ہوتا ہو، لیکن دراصل مفہوم کچھ اور ہو۔

(۳) متن سے کئی مفہوم نکلتے ہوں اور

(الف) وہ ایک دوسرے کے متضاد ہوں۔

(ب) ایک دوسرے کی پشت چنای کرتے ہوں۔

(ج) ایک دوسرے کے متضاد نہ ہوں لیکن مختلف ہوں۔

(د) ایسے مفہوم کی طرف اشارہ کرتے ہوں جو کہیں اور مذکور ہو، اور اس

طرح متن میں مزید تو انگری پیدا ہو۔

(۴) متن میں جو بات بیان ہوئی ہے، اس کے نتیجے میں کئی اور باتیں

بیان ہو سکتی ہوں۔

یہ فہرست مکمل نہیں ہے، لیکن اس سے یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ مضمون اور معنی کی تفریق کے
 ذریعہ متن سے لطف اندوز ہونے، اس کے ذریعہ پیچیدہ تر، درجہ پیچیدہ ترین باتیں ادا کرنے، اور زبان کی

پر ایک اور مثال کے ذریعہ غور کرتے ہیں۔ فرض کیجئے ہم نے حسب ذیل متن بنایا:

آج میں نے ایک چاند کا ککڑا دیکھا

ظاہر ہے کہ اس متن کا مضمون ”حسین عورت“ نہیں ہو سکتا، کیونکہ ”چاند کا ککڑا“ کو اگر لغوی معنی میں نہ بھی قبول کیا جائے تو اشتباہ رہتا ہے کہ اس سے ”حسین بچہ“ مراد ہے یا ”حسین عورت“ یا ”حسین شخص“۔ لہذا ہمیں کہنا پڑے گا کہ اس متن کا مضمون ”چاند کا ککڑا، کوئی روشن شے“ وغیرہ ہے۔ اس کے معنی سیاق و سباق کے اعتبار سے ”حسین عورت“، ”حسین بچہ“ یا ”حسین شخص“ ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ تینوں معنی بیک وقت موجود ہوں۔ مضمون پھر بھی واحد رہتا ہے۔ یہی اصل نکتہ ہے۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ متن میں جو بات کہی گئی ہے وہی اس کے معنی بھی ہیں، کیونکہ لفظ کو اس کے معنی سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے بہت سے جواب ممکن ہیں۔ ایک تو یہ کہ اکثر لفظوں کے کئی کئی معنی ہوتے ہیں اور وہ سب، یا ان میں سے کچھ معنی متن کے لئے مفید مطلب ہو سکتے ہیں۔ لہذا یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ متن کیا کہہ رہا ہے، کیونکہ متن اکثر کئی کئی باتیں ایک ساتھ کہتا ہے۔ کولریج (Coleridge) تو لفظ کے انسلالات کو بھی اس کے معنی میں شمار کرتا تھا۔ دیریدا (Derrida) کا یہ تصور کہ لفظ میں کئی معنی (ذریعہ امتحان Under erasure) ہوتے ہیں، کوئی بہت نیا تصور نہیں۔ دوسرا جواب یہ کہ متن میں جو بات کہی گئی ہے اس کا تسکین کئی چیزوں کا محتاج ہوتا ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ متن میں کہی ہوئی بات کی معنویت اس کے الفاظ کے ظاہری معنی سے زیادہ، یا مختلف ہوتی ہے۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ لفظ کو معنی سے الگ بھی کیا جاسکتا ہے۔ یعنی لفظ کے معنی دو چیزوں پر منحصر ہوتے ہیں۔ (۱) بولنے والوں کا اجتماع اور (۲) سیاق و سباق۔ لیکن کئی اور چیزیں معنی پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ مثلاً وہ لفظ کس زبان سے لیا گیا ہے؟ اس زبان میں اس کے کیا معنی ہیں؟ اس کے بولنے والے کی حیثیت ہماری نظر میں کیا ہے؟ وغیرہ۔ ہم یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ معنی کوئی ایسی چیز نہیں جسے ہمارے لفظ میں ڈال دیا جائے۔ لیکن ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ لفظ کے معنی غیر تغیر پذیر اور اس لفظ کی اپنی مطلق ملکیت ہیں۔ لفظ کی معنویت اس کے معنی میں شامل ہے، اور یہ معنویت مستقل یا مطلق قطعی نہیں ہوتی۔

یہ بات خیال میں رکھنے کی ہے کہ مضمون اور معنی کی تفریق کا مطلب یہ نہیں کہ معنی کوئی خارجی شے ہے، اور مضمون کا تابع نہیں۔ امام جرجانی نے جب یہ کہا تھا کہ معنی تو سب کی ملکیت ہے تو ان کی مراد

یہی تھی کہ متن جن چیزوں کے بارے میں بنائے جاتے ہیں، وہ تو دنیا میں ہیں، اور سب کا ان پر حق ہے۔ جر جانی نے شعر کی خوبی اس بات میں قائم کی تھی کہ اس میں نظم و ترتیب ہوتی ہے، جس کی وجہ سے معنی (= مضمون) کا اظہار نئے ڈھنگ سے اور نئے پہلوؤں سے ہو سکتا ہے۔ جر جانی نے یہ بھی کہا ہے کہ الفاظ کی ترتیب متن کے مفہوم (یعنی ہماری اصطلاح میں ”معنی“) پر اثر انداز ہوتی ہے۔ لہذا اصل بات یہ ہوئی کہ لفظ جن چیزوں کے بارے میں ہیں، وہ متن کا مضمون ہیں۔ اور ان چیزوں سے جو معنی ہم برآمد کرتے ہیں وہ متن کے معنی ہیں۔ لفظ ایک وقت مضمون اور معنی کا حامل ہوتا ہے۔ تعبیر متن کی آسانی کی خاطر ہم مضمون اور معنی کی تفریق قائم کرتے ہیں۔ اگر یہ تفریق نہ ہو تو بیانات کی درجہ بندی کثرت معنی اور قلت معنی کے اعتبار سے نہ ہو سکے۔ ہمارے یہاں جب سے یہ تفریق قائم ہوئی، تب سے ایسے متون کی فراوانی بھی ہوئی، جن میں معنی کی کثرت ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ”معنی“ کا تصور اس اصول کو قائم کرتا ہے کہ متن ایک پوچھوں شے ہے اور اس میں کئی طرح کے امکانات ہو سکتے ہیں۔ مثلاً:

(۱) لفظ کم ہوں اور معنی کثیر ہوں۔ (معنی قلیل ہوں اور لفظ کثیر ہوں،

یہ بھی ممکن ہے۔)

(۲) متن سے بظاہر کوئی مفہوم برآمد ہوتا ہو، لیکن دراصل مفہوم کچھ اور ہو۔

(۳) متن سے کئی مفہوم نکلتے ہوں اور

(الف) وہ ایک دوسرے کے متضاد ہوں۔

(ب) ایک دوسرے کی پشت پناہی کرتے ہوں۔

(ج) ایک دوسرے کے متضاد نہ ہوں لیکن مختلف ہوں۔

(د) ایسے مفہوم کی طرف اشارہ کرتے ہوں جو کہیں اور مذکور ہو، اور اس

طرح متن میں مزید تو انگری پیدا ہو۔

(۴) متن میں جو بات بیان ہوئی ہے، اس کے نتیجے میں کئی اور باتیں

بیان ہو سکتی ہوں۔

یہ فہرست مکمل نہیں ہے، لیکن اس سے یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ مضمون اور معنی کی تفریق کے

ذریعہ متن سے لطف اندوز ہونے، اس کے ذریعہ پیچیدہ تر اور پیچیدہ ترین باتیں ادا کرنے، اور زبان کی

گہرائی اور وسعت میں اضافہ کرنے کے امکانات روشن تر ہو سکتے ہیں۔ اس تفریق کے ذریعہ یہ بھی ممکن ہو سکا کہ متن کو دلچسپ اور توجہ انگیز بنانے کا صرف ایک ہی طریقہ نہ ہو (کہ نئی بات کہی جائے) بلکہ مندرجہ ذیل اور طریقے بھی معرض امکان میں آسکتے:

- (۱) پرانی بات میں نیا پہلو پیدا کیا جائے۔
- (۲) پرانی بات کو نئے ڈھنگ سے کہا جائے۔
- (۳) پرانی بات کو کسی پرانی بات سے ملا کر نیا نتیجہ نکالا جائے۔
- (۴) پرانی بات میں نئے معنی پیدا کئے جائیں (یعنی متن ایسا بنایا جائے جس سے نئے معنی نکل سکیں۔)
- (۵) پرانی بات میں کوئی غیر متعلق، لیکن بظاہر اس سے متعلق، بات ڈال دی جائے۔

وغیرہ۔ ان میں سے بعض طریقے معنی آفرینی اور بعض مضمون آفرینی کہے جاسکتے ہیں۔ لیکن اس سے ہماری بحث پر فرق نہیں پڑتا، کیونکہ مقصود تو یہی ثابت کرتا ہے جب ایک معنی سے دو موجودات (entities) ہوں گی (معنی اور مضمون) تو امکانات کئی گنا بڑھ گئے۔

معنی کی صورت حال ایک طرح سے قول حال کی سی ہے۔ ایک طرف تو معنی، مضمون کے اندر ہے۔ یعنی ہم مضمون سے معنی استخراج کرتے ہیں۔ اگر مضمون نہ ہو تو معنی بھی نہ ہو۔ دوسری طرف، مضمون کی حیثیت مرکز کی سی ہے اور معنی اس مرکز کے چاروں طرف محیط ہے۔ لیکن اس قول حال کو حل کرنا کچھ مشکل نہیں۔ کسی بھی متن میں جو معنی ہیں وہ اس کے مضمون پر اس طرح محیط ہیں جس طرح گرمی شعلے کے گرد محیط ہوتی ہے۔ متن میں معنی کا امکان جس قدر ہوگا، اسی قدر وہ محاذ بھی وسیع ہوگا جو مضمون پر چھایا ہوا ہوگا۔ بالکل اسی طرح، جس طرح شعلے کی قوت کے اعتبار سے گرمی اس کے ماحول میں چھائی رہتی ہے۔ لیکن یہ فرق بھی ملحوظ رہے کہ اگرچہ ماحول کی گرمی اور وسعت نتیجہ (تفاعل) ہے شعلے کی گرمی کا، لیکن معنی کی وسعت اور کثرت کو مضمون کی وسعت اور گہرائی کا تفاعل نہیں کہہ سکتے۔ ممکن ہے کہ کسی بہت اعلیٰ درجے کے مضمون میں معنی کی کثرت نہ ہو، اور کسی معمولی مضمون میں معنی کی کثرت ہو۔

مضمون اور معنی کی تفریق کو سمجھنے کے لئے مندرجہ ذیل صورت حالات پر غور کریں:

(۱) بعض اوقات متن کا ہر لفظ ہماری سمجھ میں آتا ہے، لیکن ہم یہ نہیں سمجھ پاتے کہ متن میں کہا کیا گیا ہے؟ وہ شعر جو مشکل کہلاتے ہیں، یا جدید شاعری کے نمونوں کے ساتھ یہ تجربہ اکثر پیش آتا ہے۔

(۲) بعض اوقات ہم یہ سمجھ لیتے ہیں کہ متن کیا کہہ رہا ہے، لیکن یہ نہیں سمجھ پاتے کہ وہ کیا بتا رہا ہے؟ مثلاً ”آج میں نے غزال دیکھا“ ایسا متن ہے جسے ہم پوری طرح ”سمجھ“ لیتے ہیں، لیکن پھر بھی ممکن ہے ہم یہ جاننے سے قاصر رہیں کہ شکلم نے ایک حسین عورت دیکھی۔

(۳) بعض اوقات ہم متن کا (Paraphrase) یعنی لفظی ترجمہ کر لیتے ہیں، بلکہ بعض اوقات متن اتنا ”واضح“ ہوتا ہے کہ وہ خود اپنا لفظی ترجمہ ہوتا ہے۔ لیکن جب ہم اس ”لفظی ترجمے“ کی جہیں کھولنے بیٹھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ متن میں اور بہت کچھ مضمر تھا۔ آسانی کے لئے ہم غفی ترجمے کو متن کا مضمون کہہ سکتے ہیں، اور جو کچھ اس کی جہیں کھولنے سے حاصل ہوتا ہے، اسے ہم متن کے معنی کہہ سکتے ہیں۔

یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ بعض اوقات کسی متن کا مضمون ایک دو لفظوں یا چند لفظوں میں بیان ہو سکتا ہے، لیکن اس کے معنی بیان کرنے کے لئے طویل عبارت درکار ہوتی ہے۔ اور بعض اوقات طویل عبارت بھی کافی نہیں ہوتی۔ یہ صورت حال وہاں بھی پیش آتی ہے جہاں متن بظاہر بہت شفاف ہوتا ہے۔ مثلاً غالب۔

ہم بھی منہ میں زبان رکھتے ہیں

کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے

اس شعر کا مضمون حسب ذیل لفظوں میں بیان ہو سکتا ہے: ”اظہار مدعا کی تمنا“ لیکن اس کے معنی بیان کرتے وقت بہت سی باتوں کو حساب میں لینا ہوگا مثلاً:

(۱) پہلا مصرع معشوق پر طنز ہو سکتا ہے۔

(۲) خود شکلم پر طنز ہو سکتا ہے۔

(۳) شکلم کی طرف سے نثریہ بیان ہو سکتا ہے۔

(۴) شکلم کی طرف سے ہلکی سی دھمکی ہو سکتا ہے، کہ ہم اگر چاہیں تو تمہیں کھری کھری سنا دیں (وغیرہ) لیکن ہم چپ ہیں۔

(۵) اس شعر کا مخاطب یوں تو معشوق ہے، لیکن شعر کا اطلاق کسی بھی ایسی صورت حال پر ہو سکتا ہے جہاں شکلم (یا کوئی شخص) اپنی بات کہنے کے لئے بے چین ہو، لیکن اسے بولنے کا موقع نہ مل رہا ہو۔

(۶) شکلم کے لئے اصل اہمیت اس بات کی ہے کہ معشوق اس سے پوچھے کہ تیرا مدعا کیا ہے؟

(۷) بظاہر تو اظہار مدعا کی تمنا ہے، لیکن ممکن ہے کہ جب مدعا پوچھا جائے تو شکلم اپنی داستان غم، یا ایسی ہی کوئی بات چھیڑ دے، جو معاملے سے متعلق ہے بھی اور نہیں بھی۔

(۸) اگر وہ رسومیات اور اصول شعر نظریں نہ رکھے جائیں جن کی رو سے عاشق اور معشوق کے درمیان اس طرح کے رابطے ہو سکتے ہیں کہ شکلم عاشق، اور معشوق، اور اظہار مدعا، یہ سب نجی رقبہ (Private space) کے بھی فرد ہوں اور عوامی رقبہ (Public space) کے بھی، تو یہ شعر سنی سے عادی ٹھہرے گا۔ یعنی اس کا مضمون تو پھر بھی ”اظہار مدعا کی تمنا“ رہے گا، لیکن شعر بے معنی ہوگا۔ اگر یہ معلوم ہو جائے کہ یہ شعر جس طرز میں کہا گیا ہے، اسے ”معاملہ بندی“ کہتے ہیں، تو اس کے معنی سمجھنے میں آسانی ہوگی (بشرطیکہ خود ”معاملہ بندی“ کے معنی معلوم ہوں۔)

(۱۰) ہم یہ بات جانتے ہیں کہ سیاق و سباق کے بغیر معنی کا وجود نہیں۔ کسی بھی فن پارے کا پہلا سیاق و سباق تو وہ صنف ہے جس کا وہ فن پارہ ایک رکن ہے (مثلاً غزل، قصیدہ، افسانہ، ناول، وغیرہ)۔ پھر اس کا سیاق و سباق وہ اصول و ضوابط (رسومیات و شعریات) ہیں جو اس صنف کی پہچان متعین کرتے ہیں، جس میں ہم کسی فن پارے کو رکھتے ہیں۔ آخری منزل میں فن پارے کا سیاق و سباق

اس کی طرح کے دوسرے فن پارے ہیں۔ بقول فرنیک کرموڈ، کسی نظم پارے پر بہترین رائے زنی کرنے والی شے ایک اور نظم پارہ ہے۔ یعنی ایک فن پارے کی روشنی میں دوسرے کے معنی اور قدر و قیمت کا تعین ہوتا ہے۔ غزل کی حد تک اس اصول کے معنی یہ ہیں کہ جس شعر پر ہم گفتگو کر رہے ہیں، اس کا مضمون اور کسی شعر میں کس طرح نظم ہوا ہے؟ مثلاً غالب کے زیر بحث شعر پر گفتگو اس وقت زیادہ گہرائی اور باریکی سے ممکن ہوگی جب ہم غالب کے پیش روؤں، معاصروں اور بعد میں آنے والوں کے کلام سے آگاہ ہوں، اور غالب کا شعر جس مضمون پر ہے، اس مضمون پر اشعار ہم دوسروں کے یہاں بھی تلاش کر سکیں۔ مثال کے طور پر یہ چند شعر ملاحظہ ہوں۔

میں بے نوا اڑا تھا بوسے کو اس کے لب کے
ہر دم صدا بھی تھی دے گزرو مال کیا ہے
پر چپ ہی لگ گئی جب ان نے کہا کہ کوئی
پوچھو تو شاہ جی سے ان کا سوال کیا ہے

(میر، دیوان دوم)

سانکھانہ ان کے در پر جب مرا جانا ہوا
ہنس کے بولے شاہ صاحب کس طرف آنا ہوا

(سید محمد خاں رند)

کیا ملا عرض مدعا کر کے
بات بھی کھوئی الجھا کر کے

(فارغ)

آکر وہ میری بات سنے اور جواب دے
گر یوں نہیں تو پھر یہ شناسائی ختم ہو

(ظفر اقبال)

یہ اشعار، اور اس طرح کے تمام اشعار، غالب کے شعر کو ایک طویل و عریض لیکن فوری سیاق و سباق مہیا کرتے ہیں۔ اور یہ دعویٰ مشکل ہے (اگر ناممکن نہیں) کہ اس طرح کے اشعار کا علم ہمیں غالب کے شعر کے بارے میں کوئی علم نہیں عطا کرتا۔ مثلاً ظفر اقبال کا شعر سامنے ہو تو غالب کے یہاں معنی کا ایک امکان نظر آتا ہے، کہ کوئی ضروری نہیں کہ شکلم کا مدعا وصل، یا التفات ہی ہو۔ ممکن ہے شکلم یہ کہنا چاہتا ہو کہ اب ہماری تمہاری نہ بنے گی۔

(۱۱) ”ہم بھی منہ میں زبان رکھتے ہیں“ میں دو امکانات مزید غور طلب ہیں:

(الف) معشوق اپنی زبان کا بے دریغ استعمال کرتا ہے۔

(ب) معشوق اور دل سے تو ان کے مدعا کے بارے میں استغناء کرتا ہے، لیکن شکلم کی طرف متوجہ نہیں ہوتا۔

(۱۲) ”کاش بوجھو“ اور ”ہم بھی منہ میں زبان رکھتے ہیں“ پر بیک وقت غور کریں تو

ایک امکان یہ پیدا ہوتا ہے کہ شکلم کھری کھری سنائے گا، لگی لپٹی باقی نہ رکھے گا۔ غالب ج

بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زبان ہے

اوپر اتنا ۱۲ جو باتیں کہی گئی ہیں وہ غالب کے شعر کا مضمون نہیں کہی جاسکتیں۔ ہاں وہ غالب کے مضمون سے پیدا ضرور ہوئی ہیں۔ اس لحاظ سے معنی کو مضمون کی اولاد کہہ سکتے ہیں، یعنی مضمون کے بغیر معنی نہیں ہوتے۔ لیکن ایک مضمون سے کئی معنی نکل سکیں، یا کسی مضمون کو اس طرح بیان کیا جائے کہ اس سے بہت سے معنی سمجھ سکیں، یہ معنی آفرینی کا ہنر ہے۔ دوسرے الفاظ میں، معمولی مضمون سے بھی معنی آفرینی ہو سکتی ہے، جیسا کہ ہم نے ابھی غالب کے شعر میں دیکھا۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ اعلیٰ درجے کے مضمون میں کئی معنی بھی ہوں۔ اصولی اعتبار سے یہ ممکن ہے کہ شعر میں کوئی اہم معنی نہ ہوں۔ لیکن شعر میں مضمون نہ ہو یہ ناممکن ہے۔ کیفیت کے شعر میں مضمون کی خوبی، تھوڑی بہت سہی، لیکن ہوتی ضرور ہے۔ ہاں اس میں معنی بہت کم ہوتے ہیں۔ بیدل نے شاید اسی لئے کہا تھا کہ شعر خوب معنی نہ داند۔ اور کولریج نے ساؤتھی (Southey) کی نظم کے بارے میں کیا عمدہ بات کہی ہے کہ اس میں اتنی مٹھاس ہے، اور یہ مٹھاس،

معنی سے اس قدر مشابہ لگتی ہے (اگرچہ خود وہ بے معنی ہے) کہ معنی کی کمی نہیں محسوس ہوتی۔ مارے تو شعر کے حسن کو اس کے معنی سے الگ شے سمجھتا ہے (اور کولرج کے قول سے بھی یہ نتیجہ نکل سکتا ہے۔) ہم اتنا آگے نہ بھی جائیں تو بھی یہ تو ضرور کہہ سکتے ہیں کہ جن شعروں میں کیفیت ہوتی ہے، ان میں معنی چنداں اہم نہیں ہوتے۔ (میر غالباً تجھا شاعر ہیں جو کیفیت کے ساتھ معنی کی کثرت بھی حاصل کر لیتے ہیں۔) کیفیت کا ذکر یہاں میں نے اس لئے کیا کہ کیفیت بھی مضمون کے مطلب کی چیز ہے۔ یعنی کیفیت کا سرچشمہ مضمون ہے۔ (شاید یہی وجہ ہے کہ جہاں کیفیت ہو وہاں معنی کے بغیر کام چل جاتا ہے۔) میر کے شعروں میں کیفیت کی مثال ہم جگہ جگہ دیکھتے رہے ہیں۔ لہذا اس بار دور کو سنئے۔

آتش عشق تہر آفت ہے
ایک بجلی سی آن پڑتی ہے
آخر اماں آہ کیا ہوگا
کچھ تمہارے بھی دھیان پڑتی ہے

ان اشعار کا تجزیہ کریں تو معنی اور مضمون دونوں بہت معمولی ٹھہرے ہیں۔ آتش عشق کو تہرا آفت کہنا معمولی بات ہے۔ دوسرے مصرعے میں آتش عشق کو بجلی سی آن پڑنے والی کہا۔ اس میں اچانک پن کا پہلو بھی ہے اور تباہ کاری کا بھی۔ لیکن معنی کی کوئی اور جہت نہیں، اور نہ ہی مصرعے اولیٰ پر کوئی زیادہ ترقی ہے۔ دوسرے شعر میں معنی کی اتنی بھی تہ نہیں جتنی پہلے شعر میں تھی۔ مضمون وہی ہے جسے ہم بار بار دیکھ چکے ہیں۔ بلکہ جب آتش عشق بجلی سی آن پڑنے والی شے ہے، تو پھر آخر الامر کے بارے میں استفہام بے کار ہے۔ نکتہ بس اتنا سا ہے کہ مشکل اور مخاطب (عاشق اور معشوق) دونوں ہی شعر میں موجود ہیں۔ مشکل کی نوعیت مبہم ہے۔ بس ذرا سی نئی بات یہ ہے کہ ممکن ہے یہ معشوق ہے جو عاشق سے پوچھ رہا ہے کہ کچھ تمہارے خیال میں بھی آتا ہے کہ عشق کا انجام کیا ہوگا؟ معنی کی اتنی کمی کے باوجود یہ قطعہ ہمیں جذباتی طور پر اس طرح متاثر کرتا ہے کہ نہ ہمارا جذبہ ترقم بیدار ہوتا ہے اور نہ ہم آنسو بہاتے یا مشکل اور مخاطب کے حال پر افسوس کرتے ہیں، لیکن ہمیں محروانیت، رنجیدگی، تھوڑی سی مایوسی اور بہت سے دکھوں کے بوجھ سے دلی مجبوری کا احساس ہوتا ہے۔ کیفیت اسی کو کہتے ہیں۔ اور جس حد تک شعر میں کوئی چیز کسی چیز کا تقابل ہو سکتی ہے، اس حد تک کیفیت کو مضمون کا تقابل کہہ سکتے ہیں۔

(۲) گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا

ایک سوال اب بھی اٹھ سکتا ہے کہ جو چیز شعر میں بیان ہوئی ہے اگر وہ اس کا مضمون ہے، تو پھر معنی اور مضمون کی تفریق بے فائدہ ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ شعر میں جو چیز بیان ہوئی ہے وہ اس کا مضمون نہیں ہے۔ شعر جس چیز کے بارے میں ہے، وہ اس کا مضمون ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ فلاں صاحب کے یہاں رشک کے مضمون خوب بندھتے ہیں۔ فلاں نے زیت کی بے بقائی کا مضمون اچھا باندھا، وغیرہ۔ شعر میں جو کچھ کہا گیا ہے، اس کا بیان کرنا شعر کے معنی بیان کرنا ہے۔ ("کہا گیا ہے" سے مراد مضمرات اور امکانات بھی ہیں۔) وہ چیز، جس کے بارے میں شعر میں کچھ کہا گیا ہے، شعر کا مضمون ہے۔

شعر کس چیز کے بارے میں ہے؟ اس سوال کے جواب میں جو کہا جائے گا وہ شعر کا مضمون ہوگا۔ اس چیز کے بارے میں کیا کہا گیا ہے؟ اس سوال کے جواب میں جو کچھ کہا جائے گا وہ شعر کے معنی ہوں گے۔ یہاں پر یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ اگر ایک ہی مضمون دو شعروں میں نظم کیا جائے، اور ایک شعر میں وہ زیادہ بہتر طریقے پر بندھے، اور دوسرے شعر میں اس سے کم بہتر طریقے پر بندھے، تو کیا اس کا مطلب یہ نہ ہوگا کہ جس شعر میں مضمون زیادہ بہتر بندھا ہے اس شعر کے معنی بھی بہتر ہوں گے۔ اور اگر معنی بہتر ہوں گے تو پھر مضمون اور معنی میں فرق کیا رہا؟ جہاں مضمون بہتر ہے وہاں معنی بھی بہتر ہیں۔ تو کیا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ بہتر معنی کو ادا کرنے کے باعث مضمون بہتر ہو گیا ہے؟

اس استدلال میں کئی مغالطے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ یہ قطعاً ضروری نہیں کہ اگر کوئی مضمون نسبتاً بہتر طریقے پر بندھے تو اس کے نتیجے میں کثرت معنی پیدا ہو جائے۔ لیکن اگر ایسا ہوگا تو کہا جائے گا کہ اس شعر میں مضمون آفرینی بھی ہے اور معنی آفرینی بھی۔ دوسرے الفاظ میں، اگر مضمون کو بہتر طریقے سے ادا کرنے سے کثرت معنی پیدا ہوتی ہے تو اس سے مضمون اور معنی کی وحدت نہیں ثابت ہوتی۔ اور اگر یہ کہا جائے کہ مضمون کو بہتر طریقے سے ادا کرنے کے نتیجے میں معنی بہتر ہو جائیں، تب تو ہم مضمون اور معنی کو ایک ماننے پر مجبور ہوں گے۔ کیونکہ آخر مضمون کس طرح سے بہتر ہوا؟ ظاہر ہے کہ الفاظ سے۔ اور معنی بھی الفاظ سے ہی نکلتے ہیں۔ تو پھر ہم یہ کیوں نہ کہیں کہ اچھے مضمون کا مطلب ہے

اچھے معنی؟ یہاں تو اور بھی مغالطے ہیں۔ مثلاً یہ بات غلط ہے کہ مضمون کو بہتر طریقے سے ادا کرنے کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ معنی بہتر ہو جاتے ہیں۔ دوسرا نکتہ یہ کہ معنی کے مدارج متعین کرنا اگر ناممکن نہیں تو بہت مشکل اور خطرے سے بھرپور یقیناً ہے۔ معنی کو لطیف و نازک (Subtle) کہہ سکتے ہیں۔ معنی کو زیادہ اہم اور کم اہم کہہ سکتے ہیں، لیکن معنی کے بارے میں اچھے برے کا حکم لگانا غیر ضروری ہے۔ ہاں، مضمون اور طرز ادا دونوں کے بارے میں اچھے برے کا حکم لگ سکتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ معنی کا سرچشمہ محض الفاظ نہیں، بلکہ الفاظ کا نظم و ترتیب ہے۔ یہ بالکل ممکن ہے کہ کسی عبارت میں لفظوں کی ترتیب بدل دی جائے جو تو ہر ایسی تبدیلی کے ساتھ معنی بدل جائیں۔ جرجانی کے نظریے کا دار و مدار بڑی حد تک اسی بات پر ہے، اور میں جلد سوم کے دیباچے میں اس پر تھوڑی سی بحث کر چکا ہوں۔ جرجانی سے قطع نظر کر کے بھی دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ (مثلاً) بہت سے استعاروں میں معنی کی فردانی یا باریکی محض اس لئے پیدا ہوتی ہے کہ دو الفاظ کے درمیان استعارے کا رشتہ قائم کیا گیا ہے۔ بعض اوقات وقفے سے، یا صرف دھوکو چابک دہی سے استعمال کر کے معنی میں کثرت یا نزاکت پیدا کی جاتی ہے۔ میرا نمس ج

اس دشت کیس میں قید ہے احمد گایوگار

”دشت کیس“ میں معنی کا حسن اضافت کے رشتے کے باعث ہے، کیونکہ اس کی وجہ سے ”دشت کیس“ میں معنی کی وہ کثرت پیدا ہو گئی جو اضافت کے بغیر نہ ہوتی۔ ”دشت کیس“ میں کم سے کم حسب ذیل معنی ہیں:-

- (۱) وہ دشت جو کیس (= کینہ) کا مملوک ہے
- (۲) وہ دشت جہاں کیس (= جنگ) ہے۔
- (۳) وہ دشت جہاں کیس (= جنگ) ہونے والی/ہورہی ہے۔
- (۴) وہ دشت جس میں کیس (= کینہ) (= جنگ) بھری ہوئی ہے
- (۵) وہ دشت جو ہم سے کیس (= کینہ) رکھتا ہے
- (۶) وہ دشت جو ہم سے برسر کیس (= برسر جنگ) ہے
- (۷) وہ دشت جو کیس (= کینہ) (= جنگ) سے ہٹا ہے

(۸) دشت = صحرا، جنگل، میداں، ویران جگہ، اجنبی جگہ، وہ جگہ جہاں کوئی نہ آ سکے۔

اب اس نکتے پر غور کیجئے کہ ”دشت“ تو کھلی جگہ کو کہتے ہیں لیکن اہم وہاں خود کو قید دیکھ رہے ہیں۔ اس استعارے کا زور اس کے قول محال میں ہے، ورنہ خود استعارے میں کوئی قدرت نہیں۔ بلکہ عام طور پر تو پڑھنے/سننے والا محسوس بھی نہ کرے گا کہ استعارہ استعمال ہوا ہے۔ اب دیکھئے کہ ”یادگار“ مونث ہے لیکن شاعر نے ”احمد کا یادگار“ کہہ کر یہ معنی قائم کئے کہ کسی بے جان، غیر ذی روح یادگار کی بات نہیں ہو رہی ہے، بلکہ پیغمبر آخر الزماں کے ولید اور جگر گوشے کی بات ہو رہی ہے جو زندہ جیتا جاگتا ہمارے سامنے موجود ہے۔

اس سلسلے میں آخری بات یہ کہ جب کوئی مضمون بہتر طریقے سے ادا ہوتا ہے تو بعض اوقات معنی کم بھی ہو جاتے ہیں۔ یعنی مضمون کا کوئی پہلو زیادہ واضح کرنے کے لئے، یا اس کی پوری قوت کو ظاہر کرنے کے لئے معنی کو ذرا پس منظر میں بھی ڈال سکتے ہیں۔ یگانہ۔

جواب کیا وہی آواز باز گفت آئی
قفس میں نالہ جاں کاہ کا مزا نہ ملا

اس شعر کا مضمون ”نالہ بے سود“ کہا جاسکتا ہے۔ چونکہ شعر میں بعض باتیں مقدر چھوڑ دی گئی ہیں اس لئے اس میں معنی اگرچہ ایک ہی ہیں، لیکن ان کا بیان تفصیل اور وسعت چاہتا ہے۔ اسی مضمون پر شہر یار کا شعر یگانہ سے بہتر ہے، کیونکہ شہر یار کے شعر میں معنی کم ہیں، لیکن اسلوب بہتر ہے۔ انھوں نے ڈراما، بیت اور انشائیہ انداز ڈال کر شعر کو زیادہ شور انگیز بنا دیا ہے۔

صدائے درد پہ نازاں ہوں وہم کیا ہے مجھے
سکوت سنگ سے کلرا کے کیا ملا ہے مجھے

یہاں کوئی بات مقدر نہیں، لیکن پھر بھی مضمون بہت ڈرامائی ہے اور نالہ بے سود کے مضمون کو بہتر طریقے سے ادا کرتا ہے۔ یگانہ کے شعر میں معنی پیچیدہ ہیں اور انھیں بیان کرنے کے لئے کئی باتیں واضح کرنے کی ضرورت ہے اس اعتبار سے ان کا شعر شہر یار کے شعر پر فوقیت رکھتا ہے۔ لیکن مضمون کی شدت (انسان کی کوشش راگماں ہی نہیں جاتی، اسے چوٹ بھی پہنچاتی ہے) کا احساس شہر یار کے یہاں زیادہ ہے۔

مندرجہ بالا بحث کی روشنی میں یہ اصول قائم کیا جاسکتا ہے کہ ”شعر کس چیز کے بارے میں ہے؟“ کے جواب میں جو کہا جائے گا وہ شعر کا مضمون ہوگا۔ اب یہ سوال اٹھتا ہے کہ کیا کسی شعر میں ایک سے زیادہ مضمون ہو سکتے ہیں؟ یا کیا یہ ممکن ہے کہ مندرجہ بالا سوال کے ایک سے زیادہ جواب ممکن ہوں، اور ہم اپنی پسند یا ترجیح کے اعتبار سے کسی ایک جواب کو اختیار کریں؟ مندرجہ ذیل اشعار پر غور کریں کہ ان کا مضمون کیا ہے۔

(۱) شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہوں

دل ہوا ہے چراغِ مفلس کا

(میر، دیوان اول)

(۲) نت ہی قائم خموش رہتا ہوں

کس تہی دست کا چراغ ہوں میں

(قائم چاند پوری)

ہم کہہ سکتے ہیں کہ دونوں اشعار میں ”چراغِ مفلس“ کا مضمون ہے۔ یا پھر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ دونوں اشعار میں ”بجھے ہوئے دل“ کا مضمون ہے۔ بظاہر دونوں جواب صحیح معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ذرا غور کریں تو معلوم ہوگا کہ مضمون دراصل ”بجھا ہوا دل“ ہے، اور اس کو ظاہر کرنے کے لئے ”چراغِ مفلس“ کا پیکر استعمال کیا گیا ہے۔ یعنی ان شعروں کی تعین قدر اس بنا پر ہوگی کہ ان میں مضمون کو ادا کرنے کے لئے کون سا اسلوب استعمال کیا گیا؟ اگر وہ اسلوب (مثلاً) استعارے یا پیکر پر مبنی ہے، یا اس میں انشائیہ انداز بیان ہے (یا ممکن ہے دونوں چیزیں ہوں)، تو ان سب کا تجزیہ کر کے اشعار کی قدر و قیمت متعین کی جائے گی۔ شعر کا مضمون دریافت کرنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم شعر کے مرکزی خیال یا پیکر یا کلیدی لفظ کو پہچاننا سیکھیں۔ ورنہ ہم فروعات میں پھنس جائیں گے۔ مثال کے طور پر، چراغ کی بات چلی ہے تو میر اور قائم کو پھر سنئے۔

(۳) تک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے

کیا یار بھروسا ہے چراغِ سحری کا

(میر، دیوان اول)

(۳) کر بھروسا مرا نہ تو قائم
صبح کے وقت کا چراغ ہوں میں

(تائیم چاند پوری)

یہاں مضمون ہے ”عاشق (شکلم) کا (رنج کے باعث) قریب الہرگ ہونا“۔ اگر ہم کہیں کہ ان شعروں کا مضمون ”چراغ سحری“ ہے، تو ہم پھر غلطی کریں گے، کہ جس چیز کے ذریعہ مضمون کو ادا کیا گیا ہے، اسے مضمون قرار دے دیں گے۔

اس بحث سے نتیجہ یہ نکلا کہ مضمون کو ظاہر کرنے کے لئے استعارے یا اس طرح کے کسی جدلیاتی لفظ کی ضرورت پڑتی ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ مضمون استعارے ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ یعنی اگر استعارہ (یا اس کی طرح کا جدلیاتی لفظ) نہ ہو تو شعر (۱) اور (۲) میں بس یہی کہا گیا ہے کہ شکلم / عاشق افسردہ دل ہے اور شعر (۳) اور (۴) میں بس اتنا ہے کہ شکلم / عاشق مرنے کے قریب ہے۔ خود مضمون کی اصل کسی نہ کسی استعارے پر ہوتی ہے لیکن جن استعاروں پر مضمون مبنی ہوتے ہیں وہ کثرت استعمال کے باعث قوت، معنویت، اور حسن کے اعتبار سے ضعیف ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مضمون کو ظاہر کرنے کے لئے نئے استعاروں، پیکروں، تشبیہوں، علامتوں، انشائیہ اسلوب، وغیرہ کی ضرورت پڑتی ہے۔ لہذا ہم مضمون کو دنیا (کائنات، انسان، وغیرہ) کے بارے میں بیانات کے بارے میں بیان کہہ سکتے ہیں۔ یعنی مضمون کے ذریعہ ہمیں عام طور پر دنیا (کائنات، انسان وغیرہ) کے بارے میں کوئی نئی بات نہیں معلوم ہوتی۔ بلکہ دنیا کے بارے میں جو باتیں کہی جا چکی ہیں، یا جن کا کہا جانا ممکن ہے، مضمون انہیں باتوں میں سے کسی ایک (یا ایک سے زیادہ) کے بارے میں کوئی بات کہتا ہے۔ مضمون کے استعارے پر مبنی ہونے، اور استعارے کے ذریعہ ظاہر ہونے کی وجہ بھی یہی ہے کہ دنیا کے بارے میں بیانات جو پہلے گزر چکے ہیں، مضمون انہیں کو نئے سرے سے کہتا ہے یا نیا کر کے کہتا ہے۔

مندرجہ بالا بحث سے مضمون کے بارے میں تیسرا نکتہ یہ نکلا کہ مضمون ایک بہت بڑے، بلکہ لامتناہی جال کا حصہ ہے، ایسا جال جس کا ہر حلقہ دوسرے حلقوں سے جڑا ہوا ہے اور جس کا ہر تار دوسرے تاروں کو کاٹتا، ان پر سے ہو کر گزرتا، اس کے مختلف سروں کو ملاتا ہے۔ لیکن اس کی ہر کڑی اپنی جگہ پر مکمل بھی ہوتی ہے۔ مضمون کی مثال کسی بہت بڑے ریلوے اسٹیشن کے یا رڈ کی سی ہے جہاں ہر طرف سے

پٹریاں آتی، اور ایک دوسرے کو قطع کرتی ہوئی اپنی راہ نکل جاتی ہیں۔ اس طرح ہر پٹری کا تعلق دوسری پٹری سے ہوتا بھی ہے اور نہیں بھی ہوتا۔ ریٹفیر (Michael Riffaterre) نے بیانیہ کے بارے میں جو پیکر استعمال کیا ہے وہ مضمون پر بھی بڑی حد تک صادق آتا ہے۔ ریٹفیر کہتا ہے کہ بیانیہ سارے کا سارا ایک ہی ہے۔ وہ ایک پیچیدہ جال (Matrix) ہے جو بیانیہ نگاروں کے شعور + لاشعور میں غرق (submerged matrix) ہے۔ ہر بیانیہ اس پیچیدہ جال کا ایک حصہ ہم پر ظاہر کرتا ہے اور ہم سمجھ لیتے ہیں کہ ہم غرقاب جال کا ایک حصہ ہی دیکھ رہے ہیں، اور اس مرئی حصے کی بنا پر ہم غیر مرئی غرقاب حصے کا وجود، اور اس کی شکل فرض کر لیتے ہیں۔ ریٹفیر کا کہنا ہے کہ اگر ایسا نہ ہو تو کوئی بیانیہ باسعی ہی نہیں ہو سکتا۔ مضمون کا معاملہ بھی کچھ ایسا ہی ہے، کہ ہر مضمون کسی اور مضمون کو پیدا کرتا ہے۔ اور سارے مضمون مل کر ایک خیالی (یعنی مفروضہ) لامحدود دنیا ہیں جس کی تھوڑی بہت جھلک ہم مختلف اشعار میں دیکھتے ہیں۔

اگر تمام مضامین مل کر ایک مفروضہ لامحدود کائنات بناتے ہیں، تو اس کا مطلب یہ ہے کہ نئے مضامین عموماً وجود میں نہیں آ سکتے، کیونکہ جو مضامین وجود میں آ سکتے تھے وہ آچکے ہیں۔ طباطبائی نے عمدہ بات کہی تھی کہ جب کوئی نئی شے (بات، تصور، مشاہدہ، وغیرہ) معاشرے میں داخل ہوتی ہے، تو وہ شعر کے اندر فوراً ہی نہیں برت لی جاتی۔ پہلے اسے کئی برس تک اپنے کو مانوس اور مقبول بنانا ہوتا ہے، تب ہی جا کر شعر کی دنیا سے قبول کرتی ہے۔ اس اصول کا مطلب یہ ہے کہ نئے مضامین اس کا حد تک مضامین کی مفروضہ کائنات میں داخل ہو سکتے ہیں، جس حد تک ان میں یہ صلاحیت ہو کہ وہ اس کے پیچیدہ جال کو توڑے بغیر اس کا حصہ بن سکیں۔ مضمون آفرینی کی دو شکلیں ہیں (۱) نیا مضمون ایجاد کرنا۔ (۲) پرانے مضمون کو نئے زاویے سے دیکھنا، یا پرانے مضمون میں نیا پہلو پیدا کرنا۔ ظاہر ہے کہ پہلا کام بہت مشکل ہے۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ کسی مضمون کے بارے میں نئے پن کا حکم لگانے والے کو ان مضامین میں خاصی قرار واقعی واقفیت ہونا چاہئے جو شعر میں استعمال ہو چکے ہیں۔ اگر اس کو شاعری کا وسیع تجربہ نہ ہوگا تو معلومات کی کمی کے باعث وہ پرانے مضمون کو بھی نیا قرار دینے کی غلطی کر سکتا ہے۔ کسی مضمون کے بارے میں یہ حکم لگ تو سکتا ہے کہ مضمون نیا ہے، یا اس میں پرانی بات نئے طریقے سے کہی گئی ہے، لیکن یہ حکم بہر حال کسی نہ کسی حد تک غیر قطعی اور عبوری ہی رہے گا۔ غالب کے جس شعر کی طرف میں نے عنوان میں اشارہ کیا ہے، اس میں یہی بات منظر ہے کہ (۱) تشنگی شوق کے مضمون لامحدود تھے، اور (۲) ہم کتنی ہی

کوشش کریں کوئی ایسا مضمون نہیں لاسکتے جس میں تشنگی شوق کا مضمون پوری طرح بندھ جائے۔ (ظاہر ہے کہ ایسا مضمون بالکل نیا ہی ہوگا، کیونکہ مضامین کی مسلسل تلاش اسی باعث ہے کہ گذشتہ مضامین کے ذریعہ تشنگی شوق کو پوری طرح ظاہر کرنا ممکن نہ ہوا تھا۔)

اٹھارویں صدی کے وسط میں ہمارے شعر انگریزی رسم و رواج اور اشیاء تھوڑا بہت واقف ہونے لگے تھے۔ لازم تھا کہ وہ ان نئی رسوں اور باتوں کی مضمون آفرینی کا آسان اور دلچسپ نسخہ سمجھیں۔ لیکن ہماری غزل کا مزاج اس قدر غیر انگریزی تھا کہ اٹھارویں انیسویں صدی کے شاعروں کی تمام کوششیں بھی انگریزی مضامین کو مقبول نہ کر سکیں۔ مثلاً مصحفی کا یہ شعر قابل قبول ٹھہرا۔

نک دیکھ تو تو اس کو ذرا دانتوں میں لے کر
شاید کہ کہاب دل عاشق نکلیں ہو

(دیوان اول)

اور میر کا یہ شعر بھی مقبول ہوا۔

بھنتے ہیں دل اک جانب سکتے ہیں جگر یک سو
ہے محفل مشتاقاں دکان کہابی کی
میر کو یہ مضمون اس قدر پسند آیا کہ اسے انھوں نے دیوان سوم میں پھر باندھا۔
سکے ہیں دل ایدھر کو بہتا ہے جگر اودھر
چھاتی ہوئی ہے میری دکان کہابی کی

غالب کو بھی ہزار نزاکت طبع کے باوجود اس مضمون سے عار نہ تھا، اور نہ ہمیں مندرجہ بالا شعروں یا مندرجہ ذیل شعر میں کوئی اجنبی بات لگتی ہے۔

داغ دل گر نظر نہیں آتا

یو بھی اے چارہ گر نہیں آتی

لیکن نوازش لکھنوی (استادِ جب علی بیگ سرور) کے اس شعر پر شاید ہی کوئی رکنا پسند کرے۔

اس لعلت فرنگ کو دکھلا کے قاش دل

کہتا ہوں چکھو یہ دل بریاں کا قوس ہے

محمد جان شاد پیر دیر نے رعایت لفظی کے ذریعہ اس مضمون پر ترقی کرنی چاہی، لیکن بات پھر بھی ندرت۔

آسمان نان جو یں بھی دے تو نعت جائے

پاؤ روٹی بھی جو ہاتھ آئے سمجھے توں ہے

آتش، بہادر شاہ ظفر، اور دوسرے بہت سے شعرا نے توپ، بندوق، رانقل کے مضمون بیان دھے، لیکن وہ

غزل کے مضامین کی برادری سے باہر تیار ہے۔ اس گفتگو کا حاصل یہ ہے:

(۱) مضامین نسبتاً محدود ہیں، اور ان کی ایک مفروضہ کائنات ہے۔ کوئی شے اس

میں اسی وقت داخل ہو سکتی ہے جب وہ اس کائنات کا حصہ بننے کی صلاحیت

رکھتی ہو۔

(۲) مضمون استعارے پر مبنی ہوتا ہے اور اسے ظاہر کرنے کے لئے بھی استعارہ،

پیکر وغیرہ استعمال کئے جاتے ہیں۔

(۳) مضمون آپس میں اس طرح متحد ہوتے ہیں جس طرح کسی پیچیدہ جال کی

کڑیاں، کہ وہ الگ الگ بھی ہیں اور ایک دوسری سے جڑی بھی ہوئی ہے۔

(۴) مضمون کا بہتر یا کم بہتر طریقے پر ادا ہونا طرز ادا پر منحصر ہے، لیکن خود مضمون بھی

بہتر ہو سکتا ہے۔

(۵) اگر مضمون کیفیت آگیں ہو تو خود مضمون کا اعلیٰ ہونا، یا اس میں معنی کی فراوانی یا

جدت ہونا ضروری نہیں۔

(۶) مضمون اور معنی الگ الگ چیزیں ہیں۔ شعر جس کے بارے میں ہے وہ اس

کا مضمون ہے۔ اس چیز کے بارے میں شعر میں جو کہا گیا ہے وہ اس کے

معنی ہیں۔

(۷) عام طور پر مضمون دنیا (کائنات، انسان) کے بارے میں کوئی بیان نہیں،

بلکہ دنیا کے بارے میں بیانات کے بارے میں بیان ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے

کہ کسی مضمون کے بارے میں نئے پن کا حکم ایک حد تک غیر قطعی اور عیوی

ہی ہوتا ہے۔

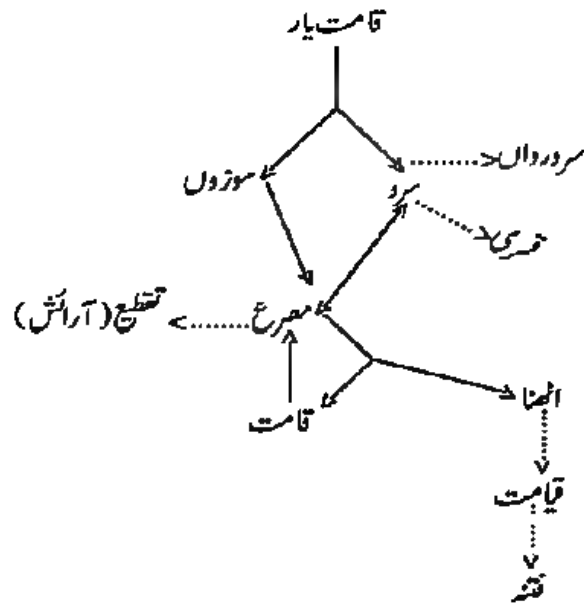
(۳) سیر آں سوے تماشا ہے طلب گاروں کا

جب یہ بات معلوم ہے کہ کوئی بھی مضمون کسی خیالی شے کو مکمل طور پر نہیں بیان کر سکتا (یعنی دنیا کے بارے میں کوئی بیان مکمل نہیں ہو سکتا) تو ہر شاعر کی جستجو یہی ہوتی ہے کہ نئے سے نئے مضمون باندھے تاکہ وہ خیال یا شے کو قطعی طور پر، مکمل طور پر، بیان کر سکے۔ (یعنی شاعر اس شے کا طلب گار ہے جو ظاہری تماشا سے آگے ہے۔ قطعی یا مکمل بیان کی تلاش میں وہ آں سوے تماشا نکل جانے کی کوشش میں سرگرداں رہتا ہے۔

رومن یا کوسن (Roman Jakobson) کہتا ہے کہ استعارے کا عمل یہ ہے کہ وہ ایک شے کی جگہ دوسری شے رکھ دیتا ہے۔ اور دوسرے بدیہی الفاظ مثلاً عجاز مرسل، انقیطی سطح پر کام کرتے ہیں، یعنی وہ انشلاک خیال سے وجود میں آتے ہیں۔ مثلاً آسمان ← طائر ← صیاد ← قفس، وغیرہ۔ لیکن یا کوسن کا یہ خیال ہمارے تصور استعارہ پر صادق نہیں آتا، کیونکہ ہمارے یہاں استعارہ خود بخود حقیقت ہے، اور ہر استعارے کو حقیقت فرض کر کے اس کے لئے نیا استعارہ بنالیا جاتا ہے۔ (اس پر گفتگو جلد سوم کے دیباچے میں ملاحظہ ہو۔)

اب میں غزل کے دو نہایت پیش پا افتادہ اور بقا ہر امکانات سے عاری مضامین، یعنی ”قامت یار“ اور ”مگر یہ عاشق“ کا اظہار عہد بہ عہد شعرا کے یہاں پیش کرتا ہوں۔ اس سلسلہ اشعار ہی سے آپ کو اندازہ ہو جائے گا کہ مضمون کی تلاش کس قدر دلچسپ اور معنی خیز کام ہے۔ ان اشعار میں آپ یہ بھی دیکھ سکیں گے کہ مضمون آخری کس طرح عمل میں آتی ہے، اور صرف الفاظ کے معنی ہی نہیں، بلکہ اشعار کے معنی کا بھی (trace) نشان کتنی دور تک رہتا ہے۔ ژولیا کرسٹووا (Julia Kristova) کا قول ہم پڑھ چکے ہیں کہ ہر متن دوسرے متن کا انجذاب اور ان کی کاپیا پلٹ کرتا ہے۔ سنسکرت شعریات میں یہ اصول بہت پہلے بیان ہو چکا ہے، اور ہمارے شعرا اسے صدیوں سے برت رہے ہیں۔

”قامت یار“ کے مضامین پر مبنی اشعار کو نقشے کی شکل میں یوں پیش کیا جاسکتا ہے:



ظاہر ہے کہ مضامین اور بھی ہیں۔ میں نے صرف ان کو لیا ہے جن پر مبنی اشعار درج کرنا

مقصود ہے۔

- (۱) سرد سیمینا بہ صحرا می روی
نیک بد عہدی کہ بے مای می روی
(سعدی)
- (۲) بر خیز تا چمن را از قامت و میانت
ہم سرور در بر آید ہم نارون بر آید
(حافظ)
- (۳) قمریاں پاس غلط کردہ خود می دارند
ورنہ یک سرور دریں باغ بہ بالائے تو نیست
(صائب)
- (۴) گرچہ یک سرور بہ رعنائی آں قامت نیست
چونکہ تقطیع کند مصرع سوزوں گردد
(محسن تاثیر)

(۵) ہے پسند طبع عالی مصرع سرو بلند
جب سے گلشن میں ترا قد دیکھ کر موزوں ہوا
(ولی)

(۶) موزوں قد اس کا چشم کے میزاں میں جب علا
طوبیٰ تب اس سے ایک قدم ادھ کسا ہوا
(شکر ناجی)

(۷) سیر کی رنگیں بیاض باغ کی ہم نے بہت
سرو کا مصرع کہاں وہ قامت موزوں کہاں
(میر)

(۸) سرو تو ہے شجیدہ لیکن پیش مصرع قد یار
ناموزوں ہی نکلے ہے جب دل میں اپنے تو لیں ہیں
(میر)

(۹) باغ میں تقطیع اس سرو رواں کی دیکھ کر
سرو کا مصرع مری نظروں میں ناموزوں ہوا
(ناخ)

(۱۰) غصب ہے سرو باندھا اس پری کے قد گلگوں کو
یہ کس شاعر نے ناموزوں کیا مصرع موزوں کو
(ناخ)

(۱۱) پہنچتا اسے مصرع تازہ و تر
قد یار سا سرو موزوں نہ نکلا
(آتش)

(۱۲) ترے سرو قامت سے یک قد آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں
(غالب)

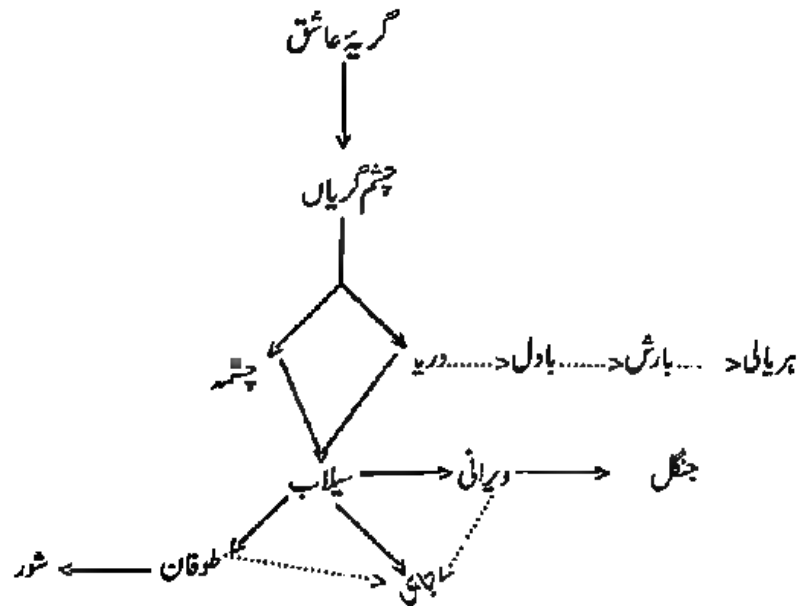
(۱۳) اے سرد رواں اے جان جہاں آہستہ گذر آہستہ گذر

جی بھر کے میں تجھ کو دیکھ تو لوں بس اتنا ٹھہر بس اتنا ٹھہر

(سلیمان اریب)

یہ بھی ملحوظ رکھئے کہ میں نے صرف وہ اشعار درج کئے ہیں جن میں قاسم، سروہ، موزوں کے مضمون ہیں۔ اور یہ محض چند اشعار ہیں، اس فہرست کو براہ سانی سوگنا، بلکہ پانچ سوگنا کیا جاسکتا ہے۔ میرا دعویٰ ہے کہ اچھے شاعروں کے یہاں عام طور پر یہ مضمون کسی نہ کسی نئے ڈھنگ سے بندھا ہوگا۔ سب سے اچھی مثال تاجی اور میر کی ہے، اور تاریخ کے دونوں شعروں کی۔ میر نے تاجی سے مضمون لیا لیکن اس میں رعایتوں سے چرغاں کر دیا۔ تاریخ نے اپنے پہلے شعر میں دلی کی سیدھی سادی نقل کی، لیکن دوسرے شعر میں مضمون کو پلٹ کر، اور انشائیہ انداز استعمال کر کے، اور بظاہر تجاہل عارفانہ سے کام لے کر بات کہیں سے کہیں پہنچا دی۔ خود دلی نے محسن تاثیر سے استفادہ کیا، جہاں لفظ ”تقطیع“ نے بات کو بہت دلچسپ کر دیا ہے۔

اب دوسرا مضمون ملاحظہ ہو۔ ”گریہ عاشق“ کے مضامین پر مبنی بعض اشعار کو نقشے کی شکل یوں پیش کیا جاسکتا ہے:-



ظاہر ہے کہ مضامین اور بھی ہیں، لیکن میں نے انہیں کو اٹھایا ہے جن پر اشعار درج کرنا مقصود ہے۔

(۱) سیلاب سریشک از غم ہجران تو ام دوش

تا دوش بد امروز بہ بالائے سر آمد
(خسرو)

(۲) چنداں گر بستم کہ ہر آں کس کہ برگزشت

از دیدہ ام چو دیدہ رواں گفت یں چہ جوست
(حافظ)

(۳) دریائے اشک اپنا جب سربہ ادج مارے

طوفان نوح بیضا گوشے میں موج مارے
(خان آرزو)

(۴) اتنا دُور خوش نہیں آتا ہے اشک کا

عالم کو مت ڈیوید اے چشم تر کہیں
(اشرف علی خان نقا)

(۵) سادوں کے بادلوں کی طرح سے بھرے ہوئے

یہ وہ نین ہیں جن سے کہ جنگل بھرے ہوئے
(سودا)

(۶) کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گر یہ ناک

مڑگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا
(میر)

(۷) اب چشم گر یہ چکا صرف ہے کیا جہاں کا

سیلاب خوں سے تیرے جل تھل تو بھر چکا ہے
(قائم)

(۸) اس چشم گر یہ ناک نے عام ڈیو دیا

جیہر گئی ادھر کو یہ طوفان لے گئی
(میر حسن)

(۹) ہر گل زمین یاں کی رونے ہی کی جگہ تھی

مانند ابر ہر چا میں زار زار بویا

(میر)

اشعار کے ان دونوں سلسلوں سے ظاہر ہے کہ حالی چاہے جس قدر چپائے ہوئے نوالوں کا ذکر کریں۔ اور عندلیب شادانی اور ظ۔ انصاری چاہے جتنی بار یہ بات دہرائیں کہ غزلیں میں ”سچے جذبات“ کی کمی ہے، لیکن مضمون آفرینی کے اصول پر عمل کرنے کے باعث ہی ہماری شاعری تصور، استعارے، اور بیکر کے اعتبار سے اتنی توانگر، اتنی بولگلوں اور اتنی تندرہ ہو سکی ہے۔ کم سے کم دو باتیں تو اب بالکل ثابت ہیں:

(۱) اشعار کے یہ سلسلے سات سو برس کو محیط ہیں۔ اس کا مطلب یہ نکلا کہ ان مضامین

میں اتنی قوت، اور اتنی تندرہ ہے کہ صدیوں تک ان کو برتا جاسکتا ہے۔

(۲) اتنی صدیاں گزر جانے کے بعد بھی نہ شروع کے مضامین نے اپنی تازگی کھوئی

ہے، اور نہ بعد کے مضامین سے کافوری گولیوں کی مہک آتی ہے۔

ان دونوں باتوں کی وجہ یہ ہے کہ مضمون کے بارے میں ہمارا اصول یہی رہا ہے کہ یہ ایک تقریباً لامتناہی جال ہے، اور اس جال کی تمام کڑیاں بیک وقت نہیں نظر آتیں۔ لیکن یہ بھی ہے کہ ایک کڑی گزشتہ دریافت شدہ کڑیوں کے ساتھ ساتھ آئندہ دریافت ہونے والی کڑیوں کے بھی امکان کا پتہ دیتی ہے۔ اس اصول کی عملی شکل دیکھنے کے لئے ”مگر یہ عاشق“ کے مضمون پر تین شعر اور دیکھئے۔ نعمت خان عالی (وفات ۱۷۰۹ء) کا زبردست شعر ہے۔

(۱۰) شور محشر شد و زان سوے جہاں گشت بلند

نالہ را کہ من از ترس تو پنہاں کردم

(وہ نالہ، جسے میں نے تیرے خوف سے چھپا رکھا

تھا، شور محشر بن گیا اور دنیا کے اس پار سے بلند ہوا۔)

مگر یہ = طوقان = تباہی کے مضمون پر اس سے زیادہ کوئی کیا کہے گا؟ لیکن میر (پیدائش ۱۷۲۳ء) نے اسی مضمون کو خارج سے باطن کی طرف موڑ دیا۔

(۱۱) آنسو تو ڈر سے پی گئے لیکن وہ قطرہ آب
اک آگ تن بدن میں ہمارے لگا گیا

(دیوان دوم)

لیکن یہ طوقان ابھی تھا نہیں۔ غالب (پیدائش ۱۷۹۷ء) نے میر اور نعت خاں عالی دونوں سے لے کر مضمون کو خارج اور باطن دونوں پر محیط کر دیا، اور معنی بھی کثیر کر دیئے۔

(۱۲) دل میں پھر گر یہ نے اک شور اٹھایا غالب
آہ جو قطرہ نہ لکھا تھا سو طوقان نکلا

جس تہذیب میں اس طرح کی شاعری ہو سکتی ہو، اور جو شعریات ایسی شاعری کے لئے راہ ہموار کرتی ہو اسے ”نیم مہذب، نیم شائستہ، ریزہ خیالی پر اکتفا کرنے والی“ وغیرہ وہی لوگ کہہ سکتے ہیں جن کے بارے میں یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ وہ دیکھتے ہیں مگر دیکھتے نہیں۔ لیکن افسوس ہے کہ آج بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو غزل کے مضامین کو محدود، اس کے طرز بیان کو اختصار فکر کا اظہار، اور اس کی دنیا کو ”مصنوعی اور نقلی“ بتاتے ہیں گویا ملٹن کی ”فردوس گم شدہ“ اور شکسپیئر کی ”کنگ لیئر“ اور گوئٹے کے ”فاؤسٹ“ کی دنیا اصلی ہے۔ تصور ہر تو اسے چرخ گرداں۔

(۴) میکش مضمون کو حسن ربط خط کیا چاہئے

نئے نئے مضمون تلاش کرنے کا شوق جب نشے کی صورت اختیار کر جائے تو اسے ”خیال بندی“ کہتے ہیں۔ غالب نے اسی باعث مندرجہ بالا مصرعے میں ”میکش مضمون“ اور شعر کے مصرع جانی میں ”لفظ رش رفتار خامہ“ اور مستی تحریر کی بات کی ہے۔ خیال بندی ہماری کلاسیکی شاعری کا اہم اسلوب رہا ہے۔ ایک زمانے میں شاہ نصیر، ناسخ، آتش، غالب، ذوق، اصغر علی خاں نسیم، سب اس کے گرویدہ رہے ہیں۔ خیال بندی اس لئے بھی اہم ہے کہ یہ مضمون آفریں شاعر کی انتہائی کوشش کی آئینہ دار ہے۔ یہاں شاعر تقریباً سب کچھ بھول کر صرف مضمون کی جدت میں لگ جاتا ہے۔

خیال بندی کی اصطلاح ہمارے یہاں اٹھارویں صدی کے آخر میں رائج ہوئی، اور انیسویں

صدی کی چوتھی دہائی کے ختم ہوتے ہوئے اس کا رواج کم ہونا شروع ہوا۔ پھر یہ اتنا محدود ہوا کہ لوگ ناسخ اور شاہ نصیر اور ذوق کو بمشکل ہی شاعر ماننے پر راضی ہونے لگے۔ فارسی میں خیال بندی کی اصطلاح نہیں ملتی۔ لیکن اغلب ہے کہ ”نازک خیالی“ کو خیال بندی ہی کی ضمن رکھا جاتا تھا۔ صاحب۔

عشرت معنی نازک بدست آوردن است
عید ما نازک خیالاں را ہلال این است و بس
(ہم لوگوں کی عید تو کسی نازک مضمون کے ہاتھ لگ
جانے میں ہے۔ ہم نازک خیالوں کے لئے بس یہی
ہلال عید ہے۔)

اعظم الدولہ سرور نے غالب کی نوجوانی کے دنوں میں لکھا ”(عمرہ تختہ)“ کہ غالب کو خیال بندی سے شغف ہے اور وہ بیدل کا اتباع کرتے ہیں۔ سرور ہی نے ناسخ کو ”بلند اندیشہ نازک خیال“ اور آتش کو نازک مضامین نظم کرنے والا بتایا ہے۔ ذوق کے بارے میں ہم محمد حسین آزاد کے بیان سے واقف ہیں کہ وہ ناسخ کی غزلیں ڈھونڈ کر ان پر غزلیں لکھتے تھے۔ اصغر علی خان نسیم تو عاشقانہ مضمون (کیفیت وغیرہ) کے شعروں کی جگہ ”مضمون“ کے شعروں کی بات کرتے ہیں۔

مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہیں
کچھ ہو نہیں سکتی غزل عاشقانہ فرض

ایک سوال اٹھ سکتا ہے کہ نئے نئے مضامین نظم کرنے کا شوق حد اعتدال سے زیادہ رکھنے والے شعرا کو ”خیال بند“ کیوں کہا گیا؟ اس کا ایک جواب شیفتہ کے تذکرے میں ملتا ہے جہاں وہ غالب کے بارے میں کہتے ہیں کہ وہ اگر چہ گاہ گاہ ”صورت“ بھی باندھتے ہیں، لیکن ”معنی“ سے بھی ان کا رشتہ مضبوط ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں ”صورت“ بمعنی ”ظاہر“ یعنی (appearance) اور معنی بمعنی (reality) ہے۔ لہذا شیفتہ کی مراد یہ ہوتی کہ غالب بعض اوقات ایسے مضامین باندھتے ہیں جن کی بنیاد اصلیت (معنی) پر نہیں، بلکہ دکھاوے (صورت، غیر حقیقت، خیال) پر ہوتی ہے۔ لہذا ایسے مضامین جو (۱) بہت زیادہ تجریدی ہوں، یا (۲) جو مضامین کے مفروضہ تقریباً لامحدود جال میں جگہ نہ پا سکتے ہوں، (لہذا ”غیر حقیقی“ = ”خیالی“ ہوں)، انہیں ”خیال بندی“ کے مضامین سے تعبیر کیا گیا۔ لہذا خیال بندی کے مضامین میں ایک

طرح کی extravagance (اسراف) جیسی کیفیت ہوتی ہے۔ چونکہ خیال بندی کے شعر میں مضمون کی ندرت، بلکہ جدت ہی سب کچھ ہوتی ہے، اس لئے اس میں معنی یا کیفیت بہت کم ہوتی ہے۔ غالب نے اپنا شعر ایک خط میں نقل کیا ہے۔

قطرۂ مے بس کہ حیرت سے فکس پرور ہوا

خط جام مے سراسر رشِ گوہر ہوا

اور لکھا ہے کہ اس شعر میں ”خیال ہے تو بہت دقیق، لیکن لطف کچھ نہیں۔ یعنی کوہ کندن و کاہ برآوردن۔“

مضمون کی ندرت کے متلاشی شاعر کے ہاتھ سے ربط بین المعنیتیں کا رشتہ اکثر چھوٹ جاتا ہے۔ اور چونکہ ربط پیدا کرنے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ جو مضمون بیان کیا جائے اس کی دلیل بھی عمدہ ہو، اس لئے خیال بند شعرا مضمون نظم تو کر دیتے ہیں، لیکن اس کی دلیل لانے میں ناکام رہتے ہیں۔ مارخ اور آتش کے یہاں یہ صورت اکثر ملتی ہے۔ دلیل سے مراد منطقی دلیل نہیں، بلکہ ”شعرانہ“ دلیل ہے، یعنی کوئی مثال، کوئی رعایت لفظی، کوئی تمثیل وغیرہ، جس کے ذریعہ مضمون تخیل کی سطح پر ایقان انگیز ہو جائے۔ اگر دلیل مستحکم ہو تو معمولی مضمون بھی تخیل کی سطح پر قائم ہو جاتا ہے۔ خیال بند شعرا کے عمدہ مضمون بھی بعض اوقات دلیل کی کمی یا کمزوری کے باعث پوری طرح قائم نہیں ہو پاتے۔

دلیل کی مضبوطی سبک ہندی کے شعرا کا خاص شیوہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی مضمون آفرینی تقریباً ہمیشہ کامیاب ہوتی ہے۔ مثلاً سعیدائے گیلانی حضرت سرور کائنات کی شان میں کہتا ہے۔

آئی کہ سریرت آسمان پایہ بود

بر ملک جہاں عدل تو حیرایہ بود

تا ہست خدا تو نیز خواہی بودن

(آپ وہ ہیں کہ آپ کا تخت آسمان کا پایہ رکھتا ہے۔

دنیا کے تمام ملک پر آپ کا عدل پھیلا ہوا ہے۔ جب

تک خدا ہے تب تک آپ بھی ہوں گے۔)

تیسرے مصرعے پر پہنچ کر عقل چکرا جاتی ہے، یہ بات ناممکن ہی نہیں، حد کفر تک بھی پہنچی ہوئی ہے۔ اب

دلیل بنئے ۔

زیرا کہ ہمیشہ ذات ہا سایہ بود

(کیونکہ ذات ہمیشہ سائے کے ساتھ ہوتی ہے۔)

یعنی جہاں ذات ہے وہاں اس کا سایہ ہے، اور نور محمدی اللہ تعالیٰ کا سایہ ہے۔ ایسی دلیل اعجاز کا درجہ رکھتی ہے کہ اس نے ناممکن کو نہ صرف ممکن، بلکہ قابل قبول بھی بنا دیا ہے۔ نواب صدیق حسن خان نے تذکرہ ”شمع الجہنم“ میں لکھا ہے کہ یہ رباعی شاہ جہاں کی مدح میں ہے۔ اگر ایسا ہے تو بھی درست ہے، کہ بادشاہ کو ظلل اللہ کہتے ہیں۔

خیال بند شاعر کے یہاں طباعی، زور کلام، خوش طبعی، اور نئے نئے مضمون کی تلاش، مضمون کی بلندی اور معنی کی کثرت پر حاوی رہتی ہے۔ اس کے یہاں معنی کی وسعت صرف اس حد تک ہوتی ہے جس حد تک وہ رعایت لفظی کے ذریعہ بات کے نئے (اگرچہ اکثر غیر منطقی) پہلو پیدا کر سکتا ہے۔ اس کی سب سے بڑی کامیابی اس وقت ہوتی ہے جب وہ مضامین کے (matrix) کا کوئی ایسا حصہ ظاہر کر دیتا ہے (یعنی مضامین کے جال میں کوئی ایسی کڑی جوڑ دیتا ہے) جس کا وجود پہلے نہ تھا، یا جس کے وجود کا ہمیں علم نہ تھا۔ دوران کار مضامین اور تانوس الفاظ کی تلاش اسے کبھی تو خوش طبعی اور چونچال پن کی بلند یوں تک لے جاتی تھی، اور وہ پست درجے کی غزل کی ”درد انگیزی“ اور انتہائیت سے چھٹکارا پالیتا تھا۔ یا پھر کبھی وہ بھونٹے پن کا شکار ہو جاتا تھا۔ یہ بات بے خوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ میر کے بعد اردو میں سب سے زیادہ ڈھیٹ اور باہمت شاعر ناسخ اور شاہ نصیر، اور بڑی حد تک غالب تھے۔ غالب کو ناسخ اور شاہ نصیر سے زیادہ کامیابی حاصل ہوئی، اتنی زیادہ کہ خیال بندی کا چلن ہی ختم ہو گیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب نے تجربی مضامین اور نئے مضامین کے ساتھ معنی آفرینی کا اتنا مکمل استخراج پیدا کیا کہ ان کے سامنے شاہ نصیر اور ناسخ کے کمالات (اور خود غالب کی ادائیگی شاعری) پر بے چینی کا گمان ہونے لگا۔ لیکن غالب نے راہبر اور نمونہ تقلید کے طور پر بیدل، شاہ نصیر اور ناسخ ہی کو استعمال کیا۔ بعد میں وہ ہزاران لوگوں سے لافعلی کا اظہار کرنے لگے ہوں، لیکن بیدل، شاہ نصیر اور ناسخ کے بغیر غالب وہ غالب نہ ہوتے جنہیں ہم اردو کے دو تین سب سے بڑے شاعروں میں شمار کرتے ہیں۔

محمد حسین آزاد چاہے جتنے بڑے لطیف باز اور گپ باز رہے ہوں، لیکن وہ شعر کو اور شاعروں کو سمجھتے خوب تھے۔ تاریخ کے بارے میں انھوں نے ”آب حیات“ میں ایسا لکھا ہے کہ اس میں سے اگر تاریخ کا نام نکال دیں تو معلوم ہو غالب کا ذکر ہے۔ ملاحظہ ہو:

قاری میں بھی جلال اسیر، قاسم شہیدی، بیدل اور ناصر علی وغیرہ
استاد ہو گزرے ہیں جنھوں نے اپنے نازک خیالوں کی بدولت خیال بند اور
معنی یاب لقب حاصل کیا ہے شیخ صاحب نے ان کی طرز اختیار کی تو کیا برا کیا۔
یہ بھی واضح ہو کہ جن لوگوں کی طبیعت میں ایسی خیال بندیوں کا انداز پیدا ہوا
ہے اس کے کئی سبب ہوئے ہیں۔ اول یہ کہ بعض طبیعتیں ابتداء ہی سے پر زور
ہوتی ہیں۔ فکر ان کی تیز اور خیالات بلند ہوتے ہیں مگر استاد نہیں ہوتا جو اس
ہونہار پتھیرے کو روک کر نکالے اور اصول کی پاگوں پر لگائے۔ پھر اس خود سری
کوہن کی آسودہ حالی اور بے احتیاطی اور زیادہ قوت دیتی ہے جو کسی جوہر شناس
یہ سخن فہم کی پروا نہیں رکھتی۔ وہ اپنی تصویریں آپ کھینچتے ہیں اور آپ ان پر قربان
ہوتے ہیں...

دوسرا اعتراض ان کے حرفیوں کا ان سخت اور سنگین الفاظ پر ہے
جن کے بھاری وزن کا بوجھ غزل کی نزاکت و لطافت ہرگز برداشت نہیں کر سکتی
اور کلام بھدا ہو جاتا ہے...

خیال بند طبع اور مشکل پسند لوگ اگر چہ اپنے خیالوں میں مست
رہتے ہیں مگر چونکہ فیض سخن خالی نہیں جاتا اور مشق کو بڑی تاثیر ہے اس لئے
مشکل کلام میں بھی ایک لطف پیدا ہو جاتا ہے، جس سے ان کے اور ان کے
طرفداروں کے دعووں کی بنیاد قائم ہو جاتی ہے۔

مندرجہ بالا اقتباس میں شاید ہی کوئی فقرہ ایسا ہو جو غالب پر صادق نہ آتا ہو۔ لیکن فیشن اور
مذاق عام کا براہ کہ تاریخ آج کل بالکل ہی منسوخ ہیں اور غالب سب پر غالب ہیں۔ بہر حال، ایک
بنیادی بات یہ بھی ہے کہ اگر چہ اردو میں خیال بندی کا عروج اٹھارویں صدی کے آخر سے شروع ہوا لیکن

میر اور جرأت کے یہاں بھی اس کے نمونے مل جاتے ہیں۔ نئے مضمون کی کوشش میں خیال بند شاعر اکثر سروج مضمون کو پلٹ دیتا ہے۔ فارسی میں بھی اس کی مثالیں ناپید نہیں۔ مثلاً معشوق کی آنکھوں کا حسن ضرب المثل کی حد تک مقبول مضمون ہے۔ لیکن کمال السطیل ("خلاق العانی" = خلاق مضامین) ایک چشم معشوق کی مدح میں کہتا ہے۔

داری ز پئے چشم بد اے در خوش آب
یک زغمس ناٹلفت در زیر نقاب
وین از ہمہ طرفہ تر کہ از بادۂ حسن
یک چشم تو مست است و در چشم بخواب
(اے چمک دار موتی (معشوق) چشم بد سے محفوظ
رہنے کے لئے تو نے ایک ناٹلفت زغمس کا پھول
نقاب میں چھپا رکھا ہے۔ اور اس سب سے عجیب تر
یہ کہ حسن کی شراب سے تیری ایک آنکھ تو مست ہے
اور دوسری نیند میں۔)

کمال السطیل کا لہجہ ایسا ہے کہ اس پر طنز و تضحیک کا شبہ گزر سکتا ہے، حالانکہ بیکردوں اور استعاروں کی کثرت اس شک کو کمزور کرتی ہے۔ لیکن چمک رو معشوق کے بارے میں میر کو سنئے۔
داغ چمک نہ اس افراط سے تھے مکھڑے پر
کن نے گاڑی ہیں ٹکا ہیں ترے رخسار کے چچ

(دیوان دوم)

میر کا کمال سخن دیکھئے کہ چمک کے داغ بھی بیان کر دیئے، تعلیل بھی کر دی، معشوق کی نزاکت کا بھی بیان کر دیا، اور یہ اشارہ کہیں نہیں کہ چمک رو معشوق بد صورت یا قابل تضحیک ہے۔ اب جرأت کا ایک شعر دیکھیں۔

چمک سے نہایا تو ہے اس گل کا بدن یوں
لگ جائے ہے جوں محمل خوش رنگ میں کیڑا

جرات کی جرات لائق داد ہے، لیکن ان کا مضمون کامیاب نہ ہوا، کیونکہ معشوق کے حسن کا بیان قائم نہ ہوا۔
اور کیڑے کا مضمون بد نما ہے۔

اب اس مضمون کی معراج ناسخ کے یہاں دیکھئے۔

آبلے چچک کے جب نکلے عذار یار پر
بلبلوں کو برگ گل پر شہد شبنم ہوا

یہ شعر تک سکھ سے پوری طرح درست ہے۔ دلیل معشوق کے حسن کا بیان، پیکر کی ندرت، تشبیہ کی تازگی
پورے شعر پر بجائے بیماری کے شگفتگی کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ اسی انداز کا ایک شعر ناسخ نے خطا کرتے اور
گلگیر کے مضمون پر کہا ہے۔ یہاں خوش طبعی زیادہ نمایاں ہے، اور بے طرح کھلنڈری رعایت لفظی کا لطف۔

خط کرتا ہے ترا اے شمع رو حجام آج
کیوں نہ سمجھوں ایک اب مقراض اور گلگیر کو

مندرجہ ذیل دو شعروں میں ناسخ اور آتش نے ایک دوسرے کا تتبع کیا ہے۔ دونوں کے یہاں
ثبوت کی کمی کے باعث، اور معشوق کے حسن کو قائم کرنے کے لئے من سب پیکر ہاتھ نہ آنے کے باعث،
شعر ناکام ہیں۔

جو خال عنبریں ہے وہ اک مشک نافہ ہے
آنکھیں تری ہرن ہیں بھویں ہیں ہرن کی شاخ

(آتش)

شاخ آہو ہیں بھویں آنکھیں ہیں چشم آہو
مشک نافہ تھا کوئی ناف میں گر حل ہوتا

(ناسخ)

مندرجہ ذیل شعر میں ناسخ نے سانپ کے زہر کا پیکر اچھا باندھا ہے، لیکن اس کو قائم کرنے کے لئے مضمون
نہ ہونے کے باعث ایک آنچ کی کسر رہ گئی۔

خلق کو مارا عرق آلودہ زلف یار نے
اس کا ہر اک قطرہ کام اڑوہا میں سم ہوا

مضمون س شعر میں یوں کم رہ گیا کہ معشوق کی عرق آلودہ زلف کے لئے کوئی جواز نہیں مہیا کیا کہ خلق نے اسے اس حالت میں کیسے اور کہاں دیکھا؟ اس کے برخلاف مندرجہ ذیل شعر میں سمجھنی زلفوں کا مضمون سانپ کے پیکر کے ذریعہ خوب ظاہر ہوا ہے۔

کیا بار زلف ہے کمر یار پر وبال
ایذا اٹھائی کس نے نہ موڑی کو پال

(ناخ)

میر نے بھی اس سے مشابہ مضمون باندھا ہے۔

از کر گئے ہے پاؤں میں زلف اس کی پیچ دار
بازی نہیں یہ سانپ جو کوئی کھلائے گا

(دیوان سوم)

اصغر علی خاں نسیم نے زلف اور عصائے موسیٰ کا مضمون باندھا لیکن تناسب نہ دکھ سکے اور زلف کی خوبی کے بجائے برائی بیان کر دی۔

اژدہا بن کے ڈراتا ہے شب فرقت میں
زلف کا دھیان بھی موسیٰ کا عصا ہوتا ہے

ناخ نے عصائے موسیٰ کو زیادہ طہائی اور تناسب کے ساتھ لکھ لیا، کہ حفظ مراتب بھی باقی رہ گیا۔

بے خطر یوں ہاتھ دوڑاتا ہوں زلف یار پر
دوڑتا تھا جس طرح ثعبان موسیٰ مار پر

حضرت موسیٰؑ کے اژدہے نے فرعون کے سانپوں کو ہڑپ لیا تھا۔ پھر حضرت موسیٰؑ کا اژدہا ایک ہی تھا اور فرعونی سانپ بہت سے تھے۔ اسی طرح شکلم نے اپنے ہاتھ میں معشوق کی زلفوں کو بھر لیا ہے اور ان سے بے تکلف کھیل رہا ہے۔ زلف کو معشوق کے لئے غرور و ناز کا سامان بھی فرض کرتے ہیں، اس لئے زلفوں کو فرعونی سانپ کہنا بھی نامناسب نہیں۔ پھر پورے شعر میں (ہڑپ جانا، بے خطر ہاتھ دوڑانا، اژدہا، وغیرہ) ایسے انسلالات ہیں جو مشہور شہوانیاتی یعنی (erotic) ہیں۔ سانپ کا معشوق پر حادی ہو جانا جنسی استعارہ ہے۔ آتش نے ماریاہ زلف کے مضمون میں کثرت سے رعایت لفظی برتی ہے، لیکن چلبے

پن کے باوجود خود مضمون ندرت سے عاری رہا۔

گل کو قبا پہن کے تو اے کج کلاہ کاٹ

مار سیاہ زلف سے سنبل کی راہ کاٹ

اتنی دھوم دھام تو رہی لیکن مضمون میں ناسخ جیسا دفر خیال اور مبالغہ نہیں۔

مبالغے کی بے پناہ کثرت اور مضمون کا عجوبہ پن دیکھنا ہو تو شاہ نصیر کے یہ شعر دیکھئے۔ انہیں خیال بندی کا مکمل نمونہ کہنا چاہئے۔

ٹانگوں سے زخم پہلو لگتا ہے کنکھجورا

مت چھیڑ میرے دل کو میٹھا ہے کنکھجورا

خط سیاہ دوپے ہے زلف کے نصیراب

بچھو کا چھینے گھر نکلا ہے کنکھجورا

تعبیہ مکمل، پیکر بے محل، مضمون پورے ثبوت کے ساتھ موجود، اور مضمون بھی ایسا کہ اس کے خیال ہی سے جھر جھری آتی ہے۔ اپنے زخم پہلو اور معشوق کے خط رخ کو کنکھجورا کہنے کے لئے جو ہمت چاہئے وہ میر جیسے بہتر شاعر کو ہوتی تو ہوتی، ورنہ شاہ نصیر کے ہوا کس کی مجال ہو سکتی ہے کہ ایسا مضمون باندھ کر صاف نکل جائے۔ شمس قیس رازی ایسے مبالغے کو ”ترک ادب“ کا نام دے کر برا کہتے، لیکن سکا کی نے عام اصول قائم ہی کر دیا ہے کہ جدت میں لذت ہے۔ (ہاں جدت کو سنبھالنے والا درکار ہوتا ہے۔ خیال بندوں سے زیادہ باہمت ہمارے یہاں کوئی نہ تھا، لیکن وہ بھی اگر دس بار پارا ترے تو دس بار غوطہ بھی کھا گئے۔) یہی وجہ ہے کہ غالب کے ہوتے ہوئے جو ہمارے سب سے بڑے خیال بند ہیں، خیال بندی ہمارے یہاں مقبول نہ ہوئی شاہ تیا زمرہ یلوی صاحب نے خوب کہا ہے۔

نیاز شعر خیالی نہیں پسند عوام

غزل کہو تو کہو تک خیال بندی چھوڑ

معنی آفرینی

(۱) غور نقص و کمال الفاظ ضروری است

جلد دوم کے دیباچے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ اگرچہ کسی متن میں معنی پیدا کرنے (یا اس سے معنی حاصل کرنے) کا کام قاری کرتا ہے، لیکن یہ کام مصنف کے بغیر انجام نہیں پاسکتا۔ کیونکہ مصنف ہی متن کو اس طرح ترتیب دے سکتا ہے کہ اس میں معنی کے امکانات پیدا ہوں۔ آخری تجربے میں، معنی تو قاری ہی بناتا ہے (اس کتاب کے شروع میں حضرت شرف الدین یحییٰ منیری کا قول ملاحظہ ہو)۔ لیکن وہ معنی بھی اسی لئے بن پاتے ہیں کہ زبان کی نوعیت کے بارے میں مصنف اور قاری کے درمیان ایک سمجھوتا یا معاہدہ ہوتا ہے۔ دونوں کو اپنی اپنی حدود کے بارے میں معلوم ہوتا ہے۔ بیدل کا قول جو میں نے اوپر نقل کیا، مصنف کی تعلیم کا پہلا سبق ہے۔ کسی متن میں معنی (اور کثرت معنی) کے امکانات کس طرح پیدا ہو سکتے ہیں؟ بیدل اس سوال کا جواب یوں دیتے ہیں کہ اس بات پر غور کرو کہ الفاظ میں نقص کیسے آتا ہے، اور الفاظ اپنے کمال کو کس طرح پہنچتے ہیں؟

بیدل سے کوئی آٹھ سو برس پہلے عباسی شہزادے اور شاعر ابن المعتز نے اپنی ”کتاب البدیع“ میں استعارہ، تشبیہ، تجنیس، رد و عجز، الکلام علی الصدر اور مذہب کلائی کے اقسام قائم کر کے بتایا تھا کہ ان کے ذریعہ لفظ اور معنی (= مضمون، ولیم ارل اسمتھ نے ”معنی“ کا ترجمہ ’idea‘ کیا ہے جو بالکل ٹھیک ہے)

کے مختلف رشتے کس طرح قائم ہوتے ہیں۔ لیکن ابن المعز کی توجہ (جیسا کہ اس کتاب کے نام سے ظاہر ہے) زیادہ تر علم بدیع پر رہی (یہ اصطلاح جاہظ کی بنائی ہوئی ہے۔ لیکن اسے مقبول ابن المعز نے کیا۔) زبان کوئی نفسہ معنی کا مخزن ثابت کرنے کا کام امام عبدالقادر جرجانی نے اپنے نظریہ ترتیب یا نظم کے ذریعہ کیا۔ (اگرچہ اس نظریے کی بنیاد جاہظ کے یہاں پڑ چکی تھی، لیکن اسے ثابت کیا جرجانی نے۔) انھوں نے کہا کہ معنی (= مضمون idea) تو ہر ایک کے پاس ہو سکتے ہیں۔ اصل کمال تو الفاظ کی ترتیب میں ہے۔ اس نکتے پر کچھ گفتگو جلد سوم کے دیباچے میں ہو چکی ہے۔ ابو یعقوب سکا کی نے اگرچہ زیادہ تر جرجانی کے ہی تصورات کی تفصیل بیان کرنے سے سروکار رکھا، لیکن انھوں نے اس نکتے کا اضافہ بھی کیا کہ نظم کے علاوہ اسلوب کے ذریعہ بھی معنی کے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔ مثلاً بعض فقرے یا حرف زور دینے کے لئے استعمال ہوتے ہیں، لیکن ان میں معنی کا بھی تفاعل ہوتا ہے۔ کسی کلام میں زور بڑھا دیا جائے تو وہ خود ایک قسم کے معنی مزید کا حامل ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ دو جملے ہیں:

(۱) میں وہاں گیا تھا۔

(۲) میں وہاں گیا تو تھا۔

ظاہر ہے کہ (۱) میں نہ صرف زور زیادہ ہے، بلکہ معنی بھی زیادہ ہیں۔ لیکن ان معنی میں متن کی نوعیت کو تبدیل کرنے کی صلاحیت نہیں۔ علامہ سکا کی جو بات کہہ رہے ہیں وہ اس سے آگے کی ہے۔ مندرجہ ذیل بیانات دیکھیں۔

(۱) زید عالم (زید عالم ہے۔)

(۲) ان زید عالم (بے شک [یہ بات حقیقت ہے کہ] زید عالم ہے۔)

(۳) ان زید عالم (یہ بات بالکل یقینی ہے کہ زید سچ سچ عالم ہے۔)

سکا کی کہتے ہیں کہ (۱) اس وقت بولا جائے گا جب سننے والے کو زید کے عالم ہونے یا نہ ہونے کے بارے میں کوئی اطلاع نہ ہوگی۔ یعنی سننے والے کے دل میں پہلے سے کوئی شک یا خیال نہیں ہے کہ جو کچھ کہا جائے گا وہ سچ یا جھوٹ ہوگا۔ جب سننے والا بالکل غیر جانبدار اور محض اطلاع یا معلومات کا متلاشی ہو کہ زید کون/کیا ہے، تو کہا جائے گا ”زید عالم ہے۔“ لیکن جب سننے والے کے دل میں کوئی شک ہو کہ جو بات کہی جائے گی شاید وہ سچ نہ وہ (یا ظن و تخمین پر مبنی ہو)، اور سننے والے کو یہ گمان ہو کہ زید اب بھی

حالب علم ہے، مبتدی ہے ختمی نہیں، تو کہا جائے گا کہ ”بے شک زید عالم ہے۔“ لیکن تیسری صورت اس وقت استعمال ہوگی جب سننے والے کے ذہن میں پہلے سے یہ رائے یا یقین موجود ہو کہ جو بات کہی جائے گی وہ غلط (جھوٹی یا مشکوک) ہوگی۔ (مثلاً سننے والے نے زید کو بڑھئی کا کام کرتے دیکھا ہے، اس لئے اسے خیال ہے کہ زید عالم نہیں ہو سکتا۔) اسی صورت میں کہا جائے گا کہ ”یہ بات بالکل یقینی ہے کہ زید سچ سچ عالم ہے۔“ لہذا مذکورہ بالا تینوں بیانات کا مضمون تو ایک ہے، لیکن معنی مختلف ہیں۔ ثابت ہوا کہ صرف دعوے کے چابک دست استعمال سے بھی معنی پیدا ہوتے ہیں، اور معنی کا کچھ انحصار اس بات پر بھی ہے کہ مخاطب کون ہے۔

انشائیہ اور خبریہ کی تفریق، جس پر معنی آفرینی کے ایک اور طرز کا دار و مدار ہے عربی صرف و نحو میں بہت پرانی ہے۔ سکا کی نے ”انشائیہ“ کی جگہ ”طلبیہ“ کی اصطلاح استعمال کی ہے، لیکن وہ مقبول نہ ہوئی۔ اہم بات یہ ہے کہ سکا کی نے ”طلبیہ“ (= ”انشائیہ“) کی جو قسمیں بیان کی ہیں ان میں آئندہ رد و من کی بیان کردہ اقسام معنی کی جھلک ملتی ہے۔ آئندہ رد و من نے وفور معنی (surplus of meaning) کا جو تصور پیش کیا ہے، کہ کن کن حالات میں معنی کا وزن، الفاظ کے وزن سے زیادہ یا مختلف ہوتا ہے (ملاحظہ ہو صفحہ ۱۶) وہ زیادہ مفصّل ہے۔ لیکن سکا کی نے انشائیہ بیانات کے تجزیے میں غیر معمولی باریک بینی سے کام لیا ہے۔ سکا کی کے تجزیے کے مطابق انشائیہ بیانات حسب ذیل طرح کے ہوتے ہیں۔

(۱) تنسائی، جہاں ایسی خواہش کی جاتی ہے جس کے پوری ہونے یا سچ

ہو جانے کا امکان ہو۔

(۲) استفہامی (جس کی قسموں سے ہم واقف ہیں۔)

(۳) امریہ اور تنہائی، مثلاً ہم کہیں ”دیکھو“۔ اس کے دونوں معنی ممکن

ہیں، یعنی یہ بھی کہ ہم کسی کو متوجہ کرنے کے لئے کہیں کہ ”دیکھو!“

اور کسی کو کچھ دکھانے کے لئے بھی کہیں کہ ”دیکھو“۔

(۴) تائبہ، جہاں کسی بات سے منع کیا جائے۔

(۵) نداءئیہ، جہاں کسی کو آواز دی جائے۔

ان مختلف اسالیب میں بھی سخی کے اقسام ہیں۔ اس کی مثال سکا کی کے اس قوس سے دی جا سکتی ہے کہ اگرچہ امر یہ بیان میں ایک بونے والے کی دوسرے پر فوقیت ثابت ہوتی ہے، اور امری بیانات ”علی سبیل الاستیلاء“ ہوتے ہیں، لیکن یہاں بھی سیاق و سباق کی روشنی میں مختلف طرح کے رشتے ظاہر ہو سکتے ہیں، چنانچہ اللہ سے دعا کرنے میں اکثر صیغہ امر استعمال کرتے ہیں (اے اللہ مجھے صاحب علم کر دے)، لیکن یہاں شکلم کو مخاطب پر کوئی فوقیت نہیں ہے۔ بدعت کی تعریف، کہ کلام مناسب حال ہو، سکا کی نے ہی وضع کی تھی۔ لیکن ایسے بہت سے مقامات ہو سکتے ہیں (مثلاً اللہ تعالیٰ سے دعا کرنے کے لئے صیغہ امر استعمال کرنا) جہاں مناسب حال کلام وہ ہوگا جو بظاہر مناسب حال نہ ہو۔ کنایہ اسی بات کی مثال میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

سکا کی کا قول ہے کہ جب دو اشیا میں لازم اور ملزوم کا تعلق ہو تو کنایہ قائم ہوتا ہے۔ لیکن سکا کی نے تعبیر کے امکانات کو نظر انداز کر دیا ہے، لہذا ان کا نظریہ ہمیں پوری طرح مطمئن نہیں کرتا۔ مندرجہ ذیل مثال ملاحظہ ہو:

(۱) زید کی تلوار لمبی ہے۔ (یہ کنایہ ہے کہ اس بات کا کہ زید دراز قامت ہے۔) یہاں دراز قامتی ملزوم ہے، اور تلوار کی لمبائی لازم۔ لیکن اگر تلوار کی لمبائی کو استعارہ قرار دیں تو اس کے جو معنی نکلتے ہیں، ان میں لازم ملزوم کا رشتہ اسی وقت پیدا ہوگا جب ہم لمبی تلوار کو استعارہ مانیں۔ مام عبد القاہر جر جانی نے اس مسئلے کو بہتر طریقے سے حل کیا ہے جب وہ استعارے کی صفت کثرت سخی کے علاوہ ”تاکید“ (یعنی زور دینا، قوت دینا) بتاتے ہیں۔ جر جانی کا قول ہے:-

یہ بیان کہ ”میں نے ایک شیر دیکھا“ بہتر ہے اس بیان سے کہ ”میں نے ایک آدمی کو دیکھا جو بہادری میں شیر کے برابر تھا۔“ لیکن اس کی وجہ یہ نہیں کہ پہلے بیان سے ہمیں اس آدمی اور شیر کی بہادری کے برابر ہونے کے بارے میں زیادہ معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ پہلا بیان اس لئے بہتر ہے کہ وہ اس براہری کا اثبات زیادہ تاکید کے ساتھ کرتا ہے۔ (تاکید فلا ثبوت تلک المساوات۔)

یہاں یہ بات فوراً واضح ہو جاتی ہے کہ استعارہ اور مستعارہ میں ملزوم اور لازم کا رشتہ اتنا اہم نہیں (جیسا کہ سکا کی نے کہا ہے)، بلکہ استعارے کے ذریعہ مستعارہ کے بارے میں ہمیں زیادہ قطعی اور پر زور

معلومات حاصل ہوتی ہے۔ آؤں اس نکتے سے بخوبی آگاہ تھا، لہذا اس نے کہا کہ شاعری میں استدلال (فلسفہ منطوق وغیرہ) بیان کرنے میں خطرہ یہ ہے کہ پھر تو وہ تصورات جو بیان کئے جا رہے ہیں، بہت زیادہ واضح اور صاف نظر آتے ہیں، اور اپنی اصل سے زیادہ کارٹیسی (Descartes) سے متاثر، یعنی اشیاء کی واضح تقسیم کرنے والے (محسوس ہوتے ہیں۔ بقول آؤں (Auden) ”چابک دست شاعر کے ہاتھوں میں شعر کی ہیئت منطق کے ہم پایہ چلتی ہے اور اس کو زیادہ تاکید پہنچاتی ہے۔“ استعارے کے بارے میں جن لوگوں کا تصور ذرا رومانی قسم کا ہے، مثلاً جان ہالینڈر (John Hollander)، وہ البتہ کہتے ہیں کہ ”استعارے کے کسی عمومی نظریے کے لئے ممکن نہیں ہے کہ وہ معنی کے غیر لغوی ہونے کے تصور، انتقال معنی کے تصور، اور (منطقی) حوالے کی تخریب یا تشکیل نو سے بحث نہ کرے۔“ ہماری شعریات میں، جیسا کہ میں پہلے کئی بار عرض کر چکا ہوں، استعارہ ہی لغوی معنی کی جگہ لے لیتا ہے، چاہے ہم اس لغوی معنی کو صرف محسوس کر سکیں، لفظوں میں بیان نہ کر سکیں۔

مغربی فکر میں استعارے کو کئی طرح دیکھا گیا ہے۔ اسرائیل شففلر (Israel Schaeffler) نے فلسفہ استعارہ و ابہام پر اپنی کتاب میں استعارے کے بارے میں مختلف نظریات کا خلاصہ یوں پیش کیا ہے:

(۱) استعارہ وجدانی قوت ہے جس کے ذریعہ ہم لغوی اظہار کی حدود سے آگے نکل سکتے ہیں۔

(۲) استعارہ جذبات انگیز ہے۔ وہ بجائے اطلاع بہم پہنچانے کے جذبہ و احساس کو برانگیختہ کرتا ہے۔

(۳) استعارہ ایک طرح کا فارمولہ ہے۔ یعنی استعاراتی بیانات کو لغوی اصطلاحات میں بیان کرنا ممکن ہے۔ استعارہ لغوی اصطلاحات کو بالواسطہ زبان میں بند (encode) کر دیتا ہے۔

(۴) استعارے کے ذریعہ عام تعبیرات کی راہ بند کر کے غیر عام تاثرات پیدا کئے جاتے ہیں۔

(۵) استعارہ الگ الگ چیزوں کے بارے میں دو تصورات پیدا کرتا ہے، لیکن

دونوں تصورات ایک ہی لفظ یا فقرے سے پیدا ہوتے ہیں اور اس لفظ یا فقرے کے معنی ان دونوں تصورات کے باہم مدغم سے حاصل ہوتے ہیں۔

(۶) استعارے کے سیاق و سباق کا مطالعہ کریں تب ہی ہمیں اس کی تعبیر کے بارے میں مناسب سراغ مل سکتے ہیں۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان میں سے بعض نظریات (مثلاً (۲) پوری زبان پر، اور بعض (مثلاً (۵) تمام شاعری پر صادق آتے ہیں، اور ہمیں استعارے کے بارے میں کوئی مخصوص بصیرت ان سے نہیں ملتی۔ (۳) کو آسان زبان میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ اگر استعارے کو کھولیں یا decode یا unwrap کریں تو تشبیہ حاصل ہوتی ہے۔ یہ نظریہ عربی + فارسی یا سنسکرت شعریات میں کبھی بھی قبول نہیں کیا گیا، اور اب مغرب میں بھی لوگ اس کو غلط، یا ناکافی سمجھتے ہیں۔ اسرائیل شفلر نے اپنی کتاب میں نتیجہ یہ نکالا ہے کہ استعارہ دراصل تخلیقی طور پر دریافت کا آلہ ہے۔ اس کو غیر رومانی زبان میں کہیں تو وہی جرجانی والی بات سامنے آتی ہے کہ استعارہ لغوی معنی کا حامل ہوتا ہے، اور اس کے ذریعہ مساوات اشیا کو زیادہ تاکید کے ساتھ بیان کر سکتے ہیں۔ (اس پر تھوڑی سی گفتگو جلد سوم کے دیباچے میں بھی ہو چکی ہے۔

جدید لہجہ میں ڈونلڈ ڈیوین (Donald Davison) بھی کم و بیش اسی نظریے کا حامل ہے۔)

مختصراً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے کلام کو زیادہ یا معنی بنانے کے لئے صرف نحو، اسلوب بیان، اور الفاظ کا تخلیقی جدلیاتی استعمال (استعارہ اور دیگر اور دوسری چیزیں) مرکزی اہمیت رکھتی ہیں۔ اس سلسلے میں صرف دھما اور اسلوب (خبر، انشائیہ) کو جتنی اہمیت ہمارے یہاں حاصل ہے اتنی مغرب میں نہیں۔ یہ بھی خیال رہے کہ استعارہ اور دوسرے جدلیاتی الفاظ کو ہمارے یہاں کلام کا زیور (یعنی کلام کا وصف اضافی) کبھی نہیں کہا گیا۔ ابن المعتز نے ان چیزوں کے لئے ”بدیع“ کا لفظ استعمال کیا، جس کے معنی ہیں ”نئی چیز نئی، چیز بنانے والا، ایجاد، ایجاد کرنے والا“۔ پھر یہ بھی ملحوظ رکھیے کہ ابن المعتز نے یہ نہیں کہا کہ میں، یا آج کا شاعر، یہ نئی چیزیں بنا رہے ہیں۔ اس کا پورا نظریہ یہی تھا کہ زبان کی نئی نئی شکلوں کا ابداع شاعروں کا کام رہا ہے اور یہ شاعری کا وصف ذاتی ہے۔ تعجب کی بات ہے کہ حالی اور آزاد و شبلی نے، حتیٰ کہ طباطبائی نے بھی، استعارہ و تشبیہ کو حسن کلام کا زیور مان لیا، اور اس طرح ہمارے قبل جدید تنقیدی نظریات میں استعارہ اور بدیع دوسری قسمیں مرکزی حیثیت کی حامل نہ رہیں۔ سنسکرت میں

ضرورتاً ان چیزوں کو ”انکار“ (ذہور) کہا گیا ہے۔ لیکن وہاں زیور کی تعریف یہ نہیں کہ اسے بدن پر اوپر سے پہن لیا جائے تو بدن اچھا معلوم ہو۔ ”انکار“ سے ان کی مراد ہے وہ چیزیں جو ”پوشیدہ محاسن“ (hidden charms) کو نمایاں کریں۔ یعنی انکار سے حسن میں اضافہ نہیں ہوتا بلکہ حسن آشکار ہوتا ہے۔ لہذا اگر انکار نہ ہو تو کلام کا حسن بھی نہ ہوگا (کیونکہ وہ پوشیدہ رہ جائے گا)۔ بقول جی۔ ٹی۔ دیش پانڈے، وہ انکار ہی نہیں اگر وہ مضمر معنی (implied) یا (suggestive) معنی کی طرف اشارہ نہ کرے۔ یعنی خود معنی ایسے ہوں کہ ان سے مزید معنی کی راہ کھلے۔ کلام کے وہ معنی جو محض یا مشر (suggestive) ہیں، دھونی (Dhwani) کہلاتے ہیں۔ اور آئندہ درہن کا مشہور قول ہے کہ ”دھونی، شعر کی روح ہے“۔ پندت راج جگن ناتھ نے اس کو یوں کہا ہے کہ میری معشوقہ تمام حسینوں میں یوں ممتاز ہے جیسے شاعری کے تمام اسالیب میں دھونی۔ آچار یہ آئندہ درہن کا کہنا تھا کہ کلام کے براہ راست یا اول سطح کے معنی، استعارے اور دوسرے بدائع سے پیدا ہوتے ہیں۔ (یعنی وہ ان چیزوں کو بھی جو جانی کی طرح لغوی معنی کا حامل سمجھے جاتے)۔ مضمر اور مشار معنی (یعنی دھونی) کو وہی لوگ محسوس کر سکتے ہیں جو ”سمجھ دے“ ہوں، یعنی جو شعر کا مذاق خاص رکھتے ہوں لیکن کلام کے براہ راست معنی مفصول ہیں اور دھونی کے ذریعہ جو معنی نکلتے ہیں وہ افضل ہیں۔

اب دلچسپ صورت حال یہ پیدا ہوئی کہ استعارہ اور دوسرے انکاروں کے بغیر دھونی پیدا نہیں ہو سکتی، لیکن دھونی سے جو معنی حاصل ہوتے ہیں وہ استعاراتی معنی کے محکوم نہیں، بلکہ ان سے آزاد ہیں۔ کنائے کے بارے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ کناہ اور اس کے معنی لازم و ملزوم ہوتے ہیں۔ دھونی اور استعارہ اور دیگر لغوی و غیر لغوی معنی میں لازم و ملزوم کا رشتہ نہیں ہوتا۔ لطف کی بات یہ بھی ہے کہ اگر چہ امام جرجانی نے ”نظم“ یعنی ”ترتیب“ کو بنیادی اہمیت دی ہے، اور سنسکرت شعریات نے ”ترتیب“ کو تخلیقی معنی کے آلے کے طور پر نہیں پیش کیا ہے، لیکن آئندہ درہن اور دوسروں کے یہاں سنگٹھن (Sanghatana) کے تصور میں یہ بات شامل ہے کہ پوری نظم، یا کم سے کم پورے بند یا اشلوک کو بیک وقت دیکھا جائے۔ سنجی راجا (Kunjunn Raja) نے Sangathana کا ترجمہ stylistic structure کیا ہے۔

استعارہ بطور آکے تخلیق معنی کے مسئلے پر سنسکرت شعریات میں ایک اہم بحث اس نکتے پر ہے

کہ جب لغوی معنی غیر مناسب ہوں تو استعاراتی معنی مناسب ہو سکتے ہیں۔ اس کی مشہور مثال ایک فقرہ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ”گنگا پر گاؤں“۔ انگریزی صرف و نحو یہاں شکرت کے موافق ہے۔ یعنی انگریزی میں کہیں گے (the village on the Ganga) اور اردو میں بھی اسے پورے جملے کی شکل میں بولا جاسکتا ہے کہ ”میرا گاؤں گنگا پر بسا ہوا ہے۔“ ظاہر ہے کہ ان تینوں فقروں میں ”پر“ کے معنی ”گنگا کی سطح پر“ نہیں، بلکہ ”گنگا کے کنارے پر“ ہیں۔ لہذا لغوی معنی کو نامناسب پا کر ہم نے استعاراتی معنی اختیار کر لئے۔ اب اگر استعاراتی معنی سے ایک اور معنی نکلیں، مثلاً ”ہمارا گاؤں گنگا پر بسا ہوا ہے“ سے یہ مراد لیں کہ یہ گاؤں بہت مقدس ہے، تو یہ دھونی کا عمل ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ دھونی سے جو معنی اشار (suggested) ہوتے ہیں، ان کا استعاراتی معنی سے کوئی تعلق ہونا ضروری نہیں۔ بقول آئندہ در ضمن، ان میں وہی رشتہ ہے جو روشنی اور برتن میں ہے۔ یعنی رشتہ تو کوئی نہیں ہے، لیکن روشنی کے ذریعہ برتن ہمیں دکھائی دیتا ہے۔ روشنی نہ ہو تو برتن نہ دکھائی دے۔

استعاراتی معنی کے تصور سے ہماری شعریات میں ایک اہم کام یہ لیا گیا کہ استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کر کے اس سے پھر استعارہ بنایا گیا، یا استعارہ معکوس بنایا گیا۔ مثلاً میر اور غالب دونوں سے ”خاک“ کے استعارے کی مثال دیکھیں۔

وے لوگ تم نے ایک عی شوفی میں کھو دیئے
بیدا کئے تھے چرخ نے جو خاک چھان کر

(میر، دیوان اول)

سر پر بھوم درد غریبی سے ڈالے
وہ ایک مشت خاک کہ صحرا کہیں جسے

(غالب)

”خاک چھانتا“ استعارہ ہے۔ میر نے یہاں اس کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ یہ معنی بھی نکلتے ہیں کہ آسمان نے بہت ساری خاک چھان کر سب سے اچھی مٹی سے ان لوگوں کو بنایا۔ یعنی خاک چھانتا (استعارہ) کو لغوی معنی میں لیا، اور پھر اس سے استعارہ بنایا کہ آسمان نے چھان چھانت کر مٹی نکالی اور ان لوگوں کو بنایا۔ غالب نے صحرا کے لئے ”مشت خاک“ کا استعارہ بنایا۔ پھر اس مشت خاک کو لغوی معنی

میں لے کر اسے سر پر ڈالنے کی بات کی۔ خاک سر پر ڈالنا خود استعاراتی عمل ہے۔ اس طرح دونوں شاعروں نے استعارے کو پلٹ کر پھر استعارہ بنایا ہے۔ یہ طرز قاری میں بھی ہے، لیکن سبک ہندی میں زیادہ اور ایرانی قاری میں کم۔ اردو والوں نے تو اسے بے دریغ برتا ہے۔

جارج لیکاف (George Lakoff) اور مارک ٹرنر (Mark Turner) نے غالباً اسی بنا پر، کہ استعارے کو لغوی معنی سے کرپچر استعاراتی معنی میں استعمال کر سکتے ہیں، کہا ہے کہ ”استعارے کی فہم کی بنیاد اس بات پر ہے کہ ہمارے تصورات کا ڈھانچا معنی سے آزاد ہے۔“ یعنی جب ہم الفاظ کو تصوراتی (= استعاراتی) سطح پر برتتے ہیں تو انھیں لغوی اور غیر لغوی دونوں معنی دے سکتے ہیں۔ عام استعمال میں ایسا نہیں ہو سکتا۔ لیکاف اور ٹرنر کا خیال کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انسان کے تصوراتی نظام میں ایسے اشارے یا ایسے مفروضات پوشیدہ ہیں جن کی مدد سے وہ عام استعاروں کو سمجھ لیتا ہے، اور پھر ان سے مزید استعارے بنا لیتا ہے۔ لیکن یہ خیال اس لئے مخدوش ہے کہ لیکاف اور ٹرنر کی تقریباً ساری بحث مغربی ادب اور تہذیب کے حوالے سے ہے۔ دوسری تہذیبیں ایسی ہوتی ہیں (اور ہیں) جن میں تجربے کی وہ نوعیت (اور اس لئے زبان - استعارے) کی وہ نوعیت نہ ہو جو مغربی تہذیبی ماحول میں ہے۔ پھر ایسا ہے کہ تہذیبی مفروضات بدلنے رہتے ہیں۔ مشرق (بشمول افریقہ) میں عرصہ دراز تک مغرب کو تاریکی اور مشرق کو روشنی کا استعارہ قرار دیا جاتا رہا۔ خود مغربی میں ”مغرب“ اور ”مشرق“ کے جو معنی ہیں، اس استعارے کی پشت پناہی کرتے ہیں (بلکہ ”مغرب“ اور ”مشرق“ کے لغوی معنی ہی ”روشنی کے غروب ہونے کی جگہ“ اور ”روشنی کے طلوع ہونے کی جگہ“ ہیں۔) تہذیبی سیاق و سباق کے بغیر استعارہ، اور لغوی سیاق و سباق کے بغیر زبان بے معنی ہیں۔ مثال کے طور پر انگریزی میں ”وقت“ کے بارے میں اس طرح کے استعارے عام ہیں:

وقت تبدیلی لاتا ہے۔

وقت تباہ کرتا ہے

وقت چیزوں کو کھاتا ہے

وقت لوگوں اور اشیاء کو پرکھتا ہے

وقت لوگوں کا تعاقب کرتا ہے

وقت ہماری فصل کاٹتا ہے

وقت تیز دوڑنے والا ہے

وقت چور ہے / ڈاکو ہے / قزاق ہے

وقت ظالم ہے

آپ ایک منٹ بھی غور کریں گے تو یہ بات آپ پر کھل جائے گی کہ مندرجہ بالا میں سے زیادہ تر استعارے ہمارے یہاں آسمان کے حوالے سے بنے ہیں۔

آسمان تبدیل لاتا ہے

آسمان تباہ کرتا ہے

آسمان چیزوں کو کھا جاتا ہے

آسمان لوگوں اور اشیا کو پرکھتا ہے

آسمان پتھر لگا کر جاتا ہے

آسمان چور ہے / قزاق ہے / ڈاکو ہے

آسمان ظالم ہے

آپ یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ انگریزی سے اردو یا اردو سے انگریزی میں ترجمہ کرتے وقت آپ ”وقت“ کی جگہ ”آسمان“ اور ”آسمان“ کی جگہ ”وقت“ نہیں رکھ سکتے۔ ”فلک“ کا ترجمہ (Father Time) نہیں ہو سکتا۔

اس بحث کا جو نتیجہ اس وقت ہمارے لئے اہم ہے وہ یہ ہے کہ استعارہ اپنی تہذیب اور اپنے تہذیبی رسوم و مفروضات میں جس قدر ڈوبا ہوا ہوگا، اتنا ہی تو انگریز ہوگا۔ اور اس میں ٹھہرنے کی قوت بھی اتنی ہی زیادہ ہوگی۔ مگر یہ ہر سے لایا ہوا استعارہ ہمارے یہاں کھپ جائے اور آہستہ آہستہ وہ بھی اتنی ہی قوت اور طول العمری حاصل کر لے۔ لیکن عام طور پر، ایسا استعارہ فوری طور پر تو بہت متاثر کرتا ہے (بشرطیکہ وہ غیر زبان سے ہماری زبان میں کامیابی سے منتقل ہو سکے) اور پھر جلد ہی کتابوں کے ادراک میں محو ہو جاتا ہے۔ اس اصول میں معنی آفریں شاعر کے لئے بہت سے سبق پوشیدہ ہیں۔

جلد دوم کے دیباچے میں ہم نے معنی کے اقسام، اور کسی متن میں معنی کا وجود کس طرح قائم

ہوتا ہے، ان مسائل پر کچھ گفتگو کی تھی۔ گزشتہ صفحات میں انھیں مسائل پر کسی اور نقطہ نظر سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ اب ہم یہ بیان کر سکتے ہیں کہ وہ کون سی صورت حالات ہیں جن میں کوئی متن (شعر) ”معنی آفرینی“ کا حامل ٹھہرایا جاسکتا ہے۔ چونکہ ہر متن میں کچھ نہ کچھ معنی تو ہوتے ہی ہیں، چاہے وہ کتنے ہی خفیف ہوں، اس لئے محض با معنی متن (یعنی وہ متن جسے اس زبان کے بولنے والے با معنی کہیں جس میں وہ متن ترتیب دیا گیا ہے) کو معنی آفرینی کا حامل نہیں کہہ سکتے۔ لہذا معنی آفرینی پر مبنی متن عام سے زیادہ معنی ہوں گے۔ اس کی تفصیل سب ذیل ہے:-

(۱) کسی متن میں بظاہر کوئی معنی ہوں، لیکن غور کرنے پر کچھ اور معنی نکلیں۔ اس کی تین شکلیں ہو سکتی ہیں:

(الف) جو معنی بادی النظر میں دکھائی دیئے تھے وہ غلط ہوں اور اصل معنی

اس وقت معلوم ہوں جب متن پر پوری طرح غور کیا جائے۔

(ب) جو معنی بادی النظر میں دکھائی دیئے تھے، وہ مناسب ہوں لیکن غور

کرنے پر ایک اور معنی حاصل ہوں۔

(ج) جو معنی بادی النظر میں دکھائی دیئے تھے، وہ مناسب ہوں۔ لیکن

غور کرنے پر جو معنی نکلیں وہ پہلے معنی کے مخالف یا متضاد ہوں۔

(۲) دوسری صورت یہ ہے کہ متن میں دو سے زیادہ معنی ہوں۔

(۳) تیسری صورت یہ ہے کہ متن میں ایسا خوش گوار ابہام ہو جس کی بنا پر اس میں

ایک سے زیادہ معنی کا احتمال یا امکان ہو۔

(۴) چوتھی صورت یہ ہے کہ متن میں ایسے لفظ ہوں جن میں ایک سے زیادہ معنی

ہوں، اور ایک، یا کچھ معنی تو براہ راست متن سے تعلق رکھتے ہوں اور باقی کا

تعلق ضعیف ہو۔

(۵) پانچویں صورت یہ ہے کہ متن میں الفاظ جن معنی میں استعمال کئے گئے ہیں، ان

کے علاوہ بھی کچھ معنی ان کے ہوں، اور وہ معنی، متن سے کسی طرح کا علاقہ رکھتے

ہوں۔ لیکن وہ علاقہ معنی کا نہ ہو، بلکہ تلازمے، انسلاک، صوت، رسم و رواج،

صورت، وغیرہ کا ہو۔

یہ سوال بڑھ سکتا ہے کہ عربی صورت (جس کا معروف نام رعایت لفظی ہے) کو معنی آفرینی کیوں کر کہہ سکتے ہیں جب متن اور الفاظ میں معنی کا علاقہ ہے ہی نہیں؟ معنی آفرینی تو تب ہو جب معنی میں اضافہ ہو؟ انیسویں صدی کے آخر سے جو تنقید ہمارے یہاں قائم ہوئی اس کا مسلک یہی تھا کہ رعایت لفظی بیکار، بلکہ مذموم شے ہے، کیونکہ اس کے ذریعہ شعر کے ”جذباتی ماحصل“ (emotional content) یا ”جذباتی سچائی“ میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ (میں نے ”جذباتی ماحصل“ اور ”جذباتی سچائی“ واوین میں اس لئے رکھا ہے کہ کلاسکی اردو شعریات میں ان تصورات کا وجود نہیں۔ اور میں ان تصورات کو مہمل نہیں تو غیر ضروری اور بے کار ضرور سمجھتا ہوں۔) آزاد اور حالی نے جس تنقید کو رواج دیا اس میں معنی آفرینی کا تصور بہت کم اہمیت رکھتا تھا۔ اور وہ اہمیت بھی، ان کے اثر اور انگریزی کے دباؤ سے کھٹکتے کھٹکتے اتنی کم ہو گئی کہ جدید نقادوں، مثلاً مجنوں گورکھ پوری، کلیم الدین احمد، آل احمد سرور، احتشام حسین، وغیرہ کے یہاں معنی پر کوئی نگاہ نہیں ملتی۔ مولانا حسرت موہانی میں تو رعایت لفظی سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت ہی نہ تھی۔ نظم طباطبائی کو رعایت لفظی کی قدر معلوم تھی، لیکن وہ بھی اس کے ساتھ بہت سارے ”اکر“ ”مگر“ لگائے رہتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ رعایت لفظی اگر محاورے کی پابندی کے ساتھ آئے تو پر لطف ہوتی ہے، ورنہ انہیں اس سے نفرت ہی تھی۔ مثلاً ”مدام“ کے ایک معنی ”شراب“ بھی ہیں۔ لہذا اکثر پرانے شعرا نے (جوان معنی سے واقف تھے) ”شراب“ کا مضمون باندھنے میں لفظ ”مدام“ بھی استعمال کیا ہے، چنانچہ غالب کا الاحباب شعر ہے۔

کیوں گردش مدام سے گھبرا نہ جائے دل

انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

لیکن طباطبائی نے بار بار لکھا ہے کہ شاعر لوگ ”شراب“ کے ساتھ ”مدام“ کا لفظ اتنی بار لائے ہیں کہ مجھے اس سے نفرت ہو گئی ہے۔ اسی طرح، غالب کا شعر ہے۔

شوق ہر رنگ رقیب سروساں نکلا

قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

اس پر طباطبائی لکھتے ہیں کہ غالب نے لفظ ”رنگ“ کو محاورے کے خلاف محض ”تصویر“ کی رعایت سے

استعمال کیا ہے، اور یہ اچھی بات نہیں کہ رعایت کی خاطر محاورہ ترک کیا جائے۔ (اب یہ اور بات ہے کہ ”رنگ“ کے بہت سے معنوں میں ایک معنی ”ڈھنک، طریقہ“ بھی ہے، لہذا غالب نے ”رنگ“ کا لفظ یہاں خلاف محاورہ نہیں لکھا ہے۔ ورنہ بنیادی بات یہ ہے کہ اگر لفظ ”رنگ“ سے شعر کے معنی میں، یا حسن میں اضافہ ہوتا ہے، اور محاورہ برستے میں کوئی خاص فائدہ نہیں، تو رعایت کی خاطر محاورہ ترک کرنا ہی انب ہے۔)

بہر حال، بات یہ ہو رہی تھی کہ رعایت لفظی کو معنی آفرینی کا ذریعہ کیوں قرار دیا جائے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ پہلا جواب تو یہ ہے کہ مذکورہ بالا شعروں میں اگرچہ ”مدام“ بمعنی ”شراب“ اور ”رنگ“ بمعنی (colour) کا کوئی عمل نہیں، لیکن یہ معنی ”گردش“ (کیونکہ شراب کا پیالہ گردش کرتا ہے) اور ”پیالہ وساغر“ کے معنی کو تقویت ضرور پہنچاتے ہیں۔ اور ”رنگ“ بمعنی (colour) اسی طرح تصویر کے معنی کو تقویت پہنچاتا ہے۔ یعنی یہ معنی اگرچہ کلام کے مقصود کو قائم کرنے کے لئے ضروری نہیں۔ لیکن یہ نہ ہوں تو کلام کا مقصود ہم تک اتنی قوت سے واضح نہ ہو جتنی قوت سے اب واضح ہوتا ہے۔ بخود موہانی نے ”رنگ“ والے شعر پر رائے زنی کرتے ہوئے طباطبائی کے جواب میں لکھا ہے کہ یہاں مناسبت (= رعایت) سے شعر کے معنی میں خلل نہیں پڑتا۔ بلکہ اس سے شعر کی زینت ہوتی ہے۔ وہ یہ بھول گئے کہ جس چیز سے شعر کے معنی میں خلل نہ پڑے وہ اس کے معنی کو تقویت ہی پہنچائے گی، زینت تو بعد کی بات ہے۔ معنی اس معنی میں شعر کی زینت ہے کہ معنی اگر زیادہ ہوں گے تو شعر زیادہ خوبصورت مانا جائے گا۔ اشعار زیر بحث میں لفظ ”مدام“ (بمعنی ”شراب“) اور لفظ ”رنگ“ (بمعنی colour) بیکر کی تخلیق کر رہے ہیں (گردش، شراب کی گردش، شراب پینے کے بعد سر کی گردش، پیالہ وساغر میں بھری ہوئی شراب کی گردش، اس کا چھلکنا۔) یہ سب تصورات لفظ ”مدام“ بمعنی ”ہمیشہ“ نہیں، بلکہ ”مدام“ بمعنی ”شراب“ کی وجہ سے پیدا ہوئے ہیں۔ علیٰ ہذا القیاس ”رنگ“ بمعنی ”قلم“ (بمعنی colour) سے بہت سے تصورات ”تصویر“ کے ساتھ مل کر بیکر کی تخلیق کرتے ہیں۔ (تصویر کے رنگ، خیالی رنگ، مصوری کے طرز کو ”قلم“ کہتے ہیں، مثلاً ”کائزہ قلم“ بمعنی ”کائزہ کا طرز“۔ تصویر جس چیز سے بناتے ہیں اسے ”قلم“ بمعنی (brush) یا ”مو قلم“ کہتے ہیں۔ ”ہر رنگ“ بمعنی ”ہر طرح کے رنگ“ (لال، سبز، زرد، وغیرہ)۔ تصویر درد میں رنگ خون دل سے بھرتے ہیں، وغیرہ۔) یہ سب فائدے نہ حاصل ہوتے اگر

رعایت لفظی نہ ہوتی۔

دوسرا جواب یہ ہے کہ آج اکثر نظریات شرح میں یہ بات تسلیم کی جاتی کہ لفظ کے کوئی معنی کبھی زائل نہیں ہوتے۔ ہم وریڈا (Derrida) کو نظر انداز بھی کر دیں تو بھی ولیم ایمپسن (William Empson) کی ہم نوائی کرتے ہوئے کہہ سکتے ہیں کہ جہاں تعبیر کے امکانات ہوں وہاں معنی کی توانگری بھی ہوتی ہے۔ مندرجہ بالا دونوں شعروں میں ہم ”رنگ“ اور ”مدام“ کے تمام امکانات پر غور کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ان لفظوں کے کچھ معنی ایسے ہیں جو ہمارے مفید مطلب ہیں بھی اور نہیں بھی۔ شکر ت عم معنی میں شکر آچو رہ کا یہ قول مشہور ہے کہ الفاظ نام، صورت، عمل، امتیاز، نوع، یا کیفیت کے ذریعہ اشیا کی خبر دیتے ہیں۔ اشعار زیر بحث میں ”رنگ“ اور ”مدام“ کے دو معنی آپس میں امتیاز قائم کرتے ہیں، لیکن یہ امتیاز ہمیں ان کی نوع کو سمجھنے اور اس نوع کو شعروں کے معنی میں استعمال کرنے کا موقع دیتا ہے۔

تیسرا جواب یہ ہے کہ ایسے الفاظ جن کے ایک سے زیادہ معنی ہوں، اپنی نوعیت ہی کے اعتبار سے ایک سوالیہ نشان بن کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اور جہاں سوالیہ نشان ہے، وہاں ابہام ہے۔ اور جہاں ابہام ہے، وہاں معنی کی کثرت ہے۔ شکر ت فلسفہ لسان میں یہ مسئلہ زیر بحث رہا ہے کہ ایک لفظ جس کے کئی معنی ہیں، کیا اسے کثیر المعنی لفظ کہا جائے، یا یوں کہا جائے کہ جتنے معنی ہیں اتنے ہی لفظ ہیں، لیکن ان تمام لفظوں کا تلفظ ایک ہے؟ جن لوگوں کو الفاظ کی اصل، ان کی تاریخ اور مختلف زبانوں میں ان کے سفر سے دلچسپی ہے، وہ کہیں گے کہ بعض الفاظ اگرچہ تلفظ میں ایک ہیں، لیکن وہ الگ الگ زبانوں سے آئے ہیں۔ یا ان کے مختلف معنی مختلف راہوں سے ہو کر موجودہ صورت میں ظہور پذیر ہوئے ہیں۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ شعرا کے استعمال کے باعث کسی لفظ میں کوئی نئے معنی خود اسی زبان میں پیدا ہوئے ہوں جس زبان کا وہ لفظ ہے۔ عربی میں ایسے لفظوں کی کمی نہیں جن کا تلفظ، جن کی اصل، سب کچھ ایک ہے، لیکن معنی مختلف، بلکہ متضاد ہیں۔ بحر تری ہری کا قول ہے کہ ایسی صورتوں میں، جہاں لفظ کا تلفظ ایک ہے لیکن معنی ایک سے زیادہ ہیں، سب سے زیادہ مروج معنی کو اولین قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن یہ محض آسانی کے لئے ہے۔ لفظ کے اصل معنی تو متن کے اندر سیاق و سباق سے طے ہوتے ہیں۔

میرا مطلب یہ نہیں کہ جب آپ نے غالب کے شعر میں لفظ ”مدام“ پڑھا تو آپ کے ذہن

نے فکر اور تعقل کے وہ تمام مدارج طے کر لئے جو ادب پر مختصر بیان ہوئے ہیں۔ لیکن خود یہی بات، کہ ایسے مدارج ممکن ہیں، اس بات کا ثبوت ہے کہ رعایت لفظی بھی معنی آفرینی کے معطلے کی چیز ہے۔ اسٹیفن ایلمان (Ullmann) کہتا ہے کہ یہ بات، کہ کوئی نشان (sign) کوئی معنی رکھتا ہے، لیکن وہ کسی اور معنی کا حامل ہونے سے مستمع نہیں ہے، اس بات کو ثابت کرتی ہے کہ زبان علم کا آلہ ہے۔ اسمان کے بیان کا یہ بھی نتیجہ نکلتا ہے کہ الفاظ کو مطلق اور جامد نہیں، بلکہ اضافی اور متحرک سمجھنا چاہئے۔ ”رنگ“ بمعنی (colour) سے ”رنگ“ بمعنی ”حالت تک پہنچنا اسی لئے ممکن ہوا ہوگا کہ شاعر لوگ، (اور دوسرے لوگ بھی) ”رنگ“ کے معنی کو حسب ضرورت توڑتے رہے ہوں گے، اور بالآخر مروریام کے ساتھ اس لفظ کے نئے معنی مقبول ہوتے چلے ہوں گے۔ (یہی صورت تمام لفظوں کے ساتھ ہوتی ہے۔)

چوتھا جواب یہ ہے کہ رعایت لفظی کے ذریعہ کلام میں زور پیدا ہوتا ہے، اور ہم یہ دیکھ چکے ہیں کہ زور کا ایک تفاعل معنی بھی ہے۔ اچاریہ مٹ کا قول ہے کہ اگر کلام میں کوئی ایسا لفظ آئے جس لفظ کے دو معنی ہوں، اور دونوں معنی کی ترسیل مقصود ہو، تو ہم یہ فرض کر سکتے ہیں کہ دو مختلف الفاظ، جو شکل و صورت میں ایک ہیں، یہ یک وقت ادا کئے جا رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ جب ”دام“ کے دو معنی ہیں، اور دونوں سے ہم کچھ نہ کچھ فائدہ حاصل کر سکتے ہیں، تو اس کے معنی یہ ہونے کہ ہم ایک لفظ کے دام میں دو لفظ خرید رہے ہیں۔

میں نے رعایت لفظی پر اتنی توجہ اس لئے صرف کی ہے کہ ہمارے یہاں اس کو اب بھی شک، بلکہ حقارت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ آج ایسے لوگ، مشکل ہی ہوں گے جو رعایت لفظی کو خوبصورت، یا توسیع معنی کا ذریعہ، یا ضروری چیز قرار دیں۔ ہمارے کلاسیکی شعرا کا تو یہ عالم ہے کہ وہ رعایت کے بغیر منہ نہیں کھولتے، اور ہم لوگ، جو خود کو ان کا، اور زبان کا ناباض قرار دیتے ہیں، یہ کہتے نہیں جھکتے کہ میرا سودا، غالب و آتش، درد و مومن وغیرہ کے یہاں رعایت لفظی نہیں ہے۔ انہیں کے یہاں منافع بدائع کی بھرمار دیکھ کر شبلی کو کہنا پڑا کہ میرا غصہ کیا کرتے، اہل لکھنؤ کے مذاق سے مجبور تھے۔ گویا اتنا بڑا شاعر اپنے سامعین کو اپنا ہم زبان بنانے سے معذور تھا! اور ڈر و درجہ تک نے یہ لکھا ہے کہ بڑا شاعر اپنے زمانے کے مذاق سے متاثر ہی نہیں ہوتا، بلکہ اسے اپنی مرضی کے مطابق ڈھالتا بھی ہے۔

کلام میں فہر معنی کی جو صورتیں اوپر بیان ہوئیں، ان سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ جہاں مضمون

آفرینی کے کوئی طریقہ اور قاعدے مقرر نہیں ہو سکتے وہاں معنی آفرینی کے طریقے اور قاعدے مقرر ہو سکتے ہیں۔ لہذا عام حالات میں مضمون آفرینی کا عمل معنی آفرینی سے مشکل ہے۔ کیونکہ جس عمل کے لئے کوئی قاعدے قانون نہیں وہاں کسی چیز کے بارے میں کوئی حکم نہیں لگ سکتا کہ ایسا کریں گے تو ویسا نتیجہ نکلے گا۔ لہذا مضمون آفریں شاعر کو روز نیا کنواں کھودنا اور اس میں نیا ذول ڈالنا پڑتا ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ چونکہ مضمون کے بغیر شعر بن ہی نہیں سکتا، اور پرانے مضامین کی تقریباً لامحدود تعداد شاعر کے سامنے موجود ہے، اس لئے مضمون آفریں شاعر کے لئے بہت کاوش کے بغیر بھی کچھ نہ کچھ کر جانا نسبتاً آسان ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف یہ معاملہ بھی ہے کہ مضمون آفریں شاعر کو خطرے بھی بہت لاحق ہوتے ہیں، جیسا کہ ہم خیال بندی کے سلسلے میں دیکھ چکے ہیں۔ معنی آفرینی کے لئے زبان پر قدرت، اس کے امکانات کا زندہ احساس، مربوط مگر پیچیدہ فکر، اور خافت ورجیل درکار ہوتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں، معنی آفریں شاعر کو تمام شاعرانہ صفات سے متصف ہونا پڑتا ہے۔ بڑے شاعر عام طور پر دونوں میدانوں میں یکساں شہسوار کر سکتے ہیں۔ دوسرے خیال بندوں کے مقابلے میں غالب کی غیر معمولی کامیابی کا راز یہی ہے کہ وہ اعلیٰ درجے کے خیال بند مضمون آفریں ہونے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ درجے کے معنی آفریں بھی تھے۔ میر کے یہاں مضمون آفرینی میں خیال بندی کا عنصر کم تھا۔ لیکن ان کے یہاں کیفیت زیادہ تھی، اور معنی آفرینی میں وہ غالب سے بھی آگے تھے۔ مضمون اگرچہ ہے تو معنی اس کے درخت کا پھل۔ لیکن ہر بیج کا درخت پھلدار نہیں ہوتا۔ اور بیج جب پھلدار درخت بنتا ہے تو اس کا ہر پھل ذائقے، رنگ، جسامت اور خوشبو میں برابر نہیں ہوتا۔

(۲) چوبوے گل بہ صبا معنی نہ بستہ نولیس

بیدل کا یہ مصرع اپنے ابہام کے باعث معنی آفرینی کا مشورہ بھی ہے، اور معنی آفرینی کی مثال بھی۔ اگر ”معنی“ سے ”مضمون“ مراد لی جائے، جو بالکل ممکن ہے، تو مصرع کا مفہوم یہ ہوا کہ ایسے مضمون لکھو جو کسی نے نہ باندھے ہوں۔ اور اگر ”معنی“ سے (Meaning) مراد لی جائے (اور وہ بھی بالکل ممکن ہے) تو مصرعے کا مفہوم ہوا ایسے معنی کو اپنے کلام میں جگہ دو جو بندھے ہوئے نہ ہوں، آزاد ہوں۔ (یعنی

تھارا کلام کسی ایک معنی کا پابند نہ ہو۔) بیدل نے زبان کی نارسائی اور معنی کے کھلے طور پر الفاظ کی گرفت میں نہ ہونے، یا معنی کے دائرے الفاظ ہونے، یا ناقابل اظہار ہونے کے مضمون اکثر باندھے ہیں۔

(۱) اے بسا معنی کہ از نا محری ہاے زبان

یا ہمہ شوخی مقیم پردہ ہاے راز۔ ماند
(کتنے بہت سے معنی (مضمون) تھے کہ زبان کی
نا محری کے باعث اپنی ہزار شوخی کے باوجود پردہ راز
میں رہ گئے۔)

(۲) سخن اگر ہمہ معنیست نیست ہے کم و بیش

عبارتے ست خموشی کہ انتخاب نہ دارد
(کلام اگر سر یا معنی ہے، تو بھی اس میں کمی بیشی ہو
سکتی ہے۔ خاموشی ہی ایسی عبارت ہے جس سے
انتخاب ممکن نہیں۔)

(۳) در عالمی کہ حسن و قبحاں تک داشت

ما دل گرد آئینم بہ سودای آئینہ
(ایسی دنیا میں، جہاں حسن و قبح سے تک آتا تھا، ہم
نے آئینہ بنانے کی فکر میں اپنا دل پگھلا ڈالا۔) (یعنی
حسن (= معنی) الفاظ کے آئینے میں منعکس نہ ہوا۔)

(۴) ز پرواز غبار رنگ و بو آواز می آید

کہ ہال افشانی عنقا دریں گلشن نمی گنجد
(رنگ و بو غبار بن کر پرواز کر رہے ہیں اور ان سے
یہ صدا آ رہی ہے کہ اس گلشن میں عنقا کو پر
پھڑ پھڑانے کی جگہ نہیں ہے۔ یعنی الفاظ کے چمن
میں معنی صورت عنقا - مگہ اوماں نہیں۔)

بیدل کے یہ اشعار خود معنی آفرینی کے عمدہ نمونے ہیں۔ ان میں سبک ہندی کا تجربہ دی رنگ اور ابہام بھی نمایاں ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں یہ دونوں ہی صفات معنی آفرینی کے لئے ضروری ہیں۔ اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ میر نے حسب معمول اس قاعدے کو بھی غلط کر دکھایا، کیونکہ ان کے یہاں تجربہ دی رنگ بہت کم ہے۔ ہاں ابہام میں وہ البتہ بیدل ہی کی طرح اشارات اور کنایات سے بھرپور طرز کے حامل ہیں۔ میر کے یہاں اظہار کی نارسائی کا مضمون بھی کم ہے۔ شاید اس لئے کہ ان پر کسی مضمون کا دروازہ بند نہ تھا اور انھیں کبھی لفظوں کی کمی یا کمزوری محسوس نہ ہوئی۔ ورنہ عام طور پر مضمون آفریں شاعر بھی اظہار کی نارسائی کا شکار رہتا ہے، کیونکہ مضمون اگر ہاتھ آ بھی جائے تو اس کو پوری طرح ادا کیوں کر کریں؟ میر کے سامنے یہ مسئلہ شاید اس لئے بھی کسی خاص مشکل کا حامل نہ تھا کہ وہ تجربہ کو تخصیص اور تفریق کو تقسیم میں بدلنا خوب جانتے تھے۔ اگر یعنی انھیں تجربہ دی، یا انتہائی انوکھی بات سوجھتی بھی تھی تو وہ اسے کسی مخصوص صورت حال سے متعلق کر کے، یا کسی عمومی اصول کے تحت لا کر بیان کر دیتے تھے۔ میر ان چند بڑے شاعروں میں سے ہیں جنھوں نے لفظ کی نامحری، اظہار کی ناکامی، قوت بیان کی محدودیت وغیرہ کی شکایت نہیں کی ہے۔

گزشتہ صفحات میں ہم نے کثرت معنی کی جن صورتوں (یا اقسام) کا ذکر کیا ہے، وہ سب میر کے یہاں موجود ہیں۔ مثالیں یوں تو ساری کتاب ہی میں بکھری پڑی ہیں، لیکن میں بعض نئی مثالوں کے ذریعہ اشعار کے پیچھے جھانک کر یہ بتانے کی بھی کوشش کروں گا کہ فور معنی کے یہ کارنامے میر سے کیوں کر انجام پاسکے؟ جو اشعار انتخاب میں شامل ہیں ان کو مثال کے طور پر نہ پیش کروں گا یہ کوئی ضروری نہیں کہ ایک شعر میں معنی آفرینی کی ایک ہی صفت ہو۔ ممکن ہے ایک شعر میں کئی کئی صفات ہوں۔ میں کوشش کروں گا کہ تمام صفات کو مدلل بیان کر سکوں۔ یہ دو غزلیں جن کا تجزیہ معنی آفرینی کے نقطہ نظر سے کیا گیا ہے، بلا کسی منصوبے یا ارادے کے انتخاب کی گئی ہیں۔ پہلی غزل تو بالکل انکل بچہ اٹھائی، یعنی آنکھ بند کر کے کلیات کھولا تو یہ غزل سامنے تھی۔ دوسری غزل میں صرف یہ لحاظ رکھا کہ بہت لمبی نہ ہو، اور بحر میر میں ہو۔ کام شروع کرنے کے پہلے مندرجہ ذیل باتیں، یا معاملات، آپ کی خدمت میں پیش کرنا چاہتا ہوں۔

(۱) بحر میر کا انتخاب میں نے اس لئے کیا کہ عام خیال کے مطابق میر کے یہاں اس بحر کے اشعار میں کیفیت بہت ہے۔ ممکن ہے یہ خیال صحیح بھی ہو۔ لیکن میں یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ عام شعر کے

برخلاف میر نے کیفیت والے اشعار میں بھی معنی کی کثرت کا لحاظ رکھا ہے۔

(۲) میں نے یہ بات جان بوجھ کر کہی کہ میر نے معنی کی کثرت کا لحاظ رکھا ہے۔ مصنف کو اس بات پر کوئی اختیار نہیں کہ اس کے متن سے کتنے، یا کس طرح کے، یا کون سے معنی برآمد ہو سکتے ہیں۔ لیکن مصنف اپنے متن کو ترتیب ضرور اس طرح دیتا ہے کہ وہ با معنی کہلائے۔ (چاہے اس کی "خوب صورتی" ہی اس کے معنی ہوں۔)

(۳) یہ بھی ممکن ہے کہ اگر مصنف کی شعریات میں کثیر المعنویت وہ صورت حال ہے جسے حاصل کرنا اچھی بات ہے، تو مصنف شعوری طور پر کوشش بھی کرے کہ کثیر المعنویت حاصل ہو۔

(۴) ماگریٹ (Renee Magritte) مشہور میررٹسٹ مصور) کہا کرتا تھا کہ میں اپنی تصویروں کے عنوان ایسے رکھتا ہوں کہ عنوان اور تصویر میں کسی قسم کا کوئی ربط ہی نہ ہو۔ اس کے الفاظ ہیں کہ میرے عنوانات اور تصویروں میں "ہر چیز اس اشارے کی طرف مائل ہے کہ کسی شے، اور وہ جو (تصویر) اس کی نمائندگی کر رہی ہے، ان کے درمیان بہت ہی کم ربط ہے۔" ماگریٹ سے ایک بار پوچھا گیا کہ تمہاری تصویروں کے پیچھے کیا چیز ہوتی ہے؟ (یعنی تمہاری تصویریں کس بات، کس شے، کس تصور، وغیرہ کو پیش کرتی ہیں۔) اس نے جواب دیا کہ میری "تصویر کے پیچھے" کچھ بھی نہیں... رنگ کے پیچھے کیونٹس ہے۔ کیونٹس کے پیچھے دیوار ہے۔ دیوار کے پیچھے...

ماگریٹ کے ان خیالات میں صرف واقعیت ہی کے لئے نہیں، بلکہ لسان اور معنی کے لئے بھی اہم نکات ہیں۔ ہم سب جانتے ہیں کہ لسان میں کوئی اصول واقعیت نہیں۔ دال اور مدلول میں کوئی حقیقی رشتہ نہیں۔ (یہ جاننے کے لئے ہمیں دریدہ کی ضرورت نہیں۔ سوسیور کی بھی ضرورت نہیں۔ سوسیور کے خیالات پر انگریزی میں مفصل بحث رچرڈس اور آگڈن (I.A Richards and C.K. Ogden) کی کتاب The Meaning of Meaning اس وقت تحریر ہوئی جب دریدہ پیدا بھی نہیں ہوا تھا۔ اور جے ڈی منرلی تہذیب کی پیدائش کے بہت پہلے افلاطون نے Craytus میں اور جرجانی نے "اسرار البلاغت" میں ان مسائل پر بہت کچھ لکھا تھا۔) بہر حال، لسان میں کوئی اصول واقعیت نہ ہونے کا مطلب یہ ہوا کہ تمام زبان کسی نہ کسی سطح پر استعاراتی ہے۔ اور اگر ایسا ہے تو معنی کی تخلیق، دراصل متن، متن کے ترتیب دینے والے، اور متن کو استعمال کرنے والے کے درمیان ایک تقریباً خود کا عمل ہے۔ لہذا

متن سے جتنے معنی جائز طور پر نکل سکیں انہیں قبول کرنا چاہئے۔ مگریت کے اس قول کا، کہ میری تصویر کے پیچھے کچھ نہیں، مطلب یہی تھا کہ آپ جو مطلب نکال سکیں، اور تصویر اس کی متحمل ہو سکے، وہ سب درست ہے۔ مگریت کا دوسرا مطلب یہ تھا کہ کوئی مدلول مطلق نہیں، ہر مدلول کے پیچھے پھر ایک دال ہے۔ مگریت اگر غلط کی زبان استعمال کرتا تو شاید یہ کہتا کہ ”سچائی کچھ نہیں ہے، استعاروں کی متحرک فوج ہے۔“ اس کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ سچائی صرف زبان کے وسیلے سے ہی بیان ہوتی ہے۔ ہمارے پاس اور کوئی وسیلہ نہیں۔ اس لئے اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ ہم ایک لفظ سے کئی کئی معنی نکال لیتے ہیں۔

(۵) مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ معنی آفرینی کا اصول اسی لئے وضع ہو سکا، اور اس پر عمل اسی لئے ہو سکا، کہ کسی متن سے جو معنی نکل سکتے ہیں ان میں بلند و پست کا امتیاز تو شاید ہو سکے، لیکن کسی معنی کو آخری اور قطعی کہنا شاید ممکن نہ ہو۔ بعض حالات میں یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کسی متن کے سب سے مشکل (= باریک، لطیف) معنی اس کے بہترین معنی ہوں۔ (یعنی جس حد تک بہترین معنی کا تعین ہو سکتا ہے۔) اگر متن میں فی نفسہ یہ چمک نہ ہوتی کہ اس سے کئی طرح کے معنی مستخرج ہو سکیں، تو پھر مختلف قسم کے متون، مثلاً قانون، تاریخ، شاعری وغیرہ میں فرق ناممکن ہو جاتا۔ سنسکرت شعریات میں اس کو یوں کہا گیا ہے کہ بعض متن ایسے ہوتے ہیں جن میں لغوی معنی اہم ہوتے ہیں۔ (مثلاً قانون)، بعض ایسے ہیں جن میں محض مافیہ اہم ہوتا ہے (مثلاً اخبار)، اور بعض متن ایسے ہیں جن میں صرف اسلوب اہم ہوتا ہے (جیسے شاعری)۔ اردو ہیئت پسندوں نے اس نکتے کو اپنے طور پر کئی بار دہرایا ہے۔

(۶) یہ منظر بیان میں نے اس لئے ضروری جانا کہ جلد دوم کے دیباچے، اور پوری کتاب میں معنی آفرینی کی مثالوں، کے پاؤں جو داب بھی بعض لوگوں کو متن کی کثیر المعنویت مشکوک معلوم ہوتی ہے۔ ان لوگوں کی خدمت میں ایک آخری بات عرض کر کے قز لوں پر گنگو کروں گا۔ یہ تو معلوم ہی ہے کہ اگر کسی شعر میں معنی کی کثرت ہو تو وہ اچھا شعر کہلائے گا۔ (یہ اس لئے کہ معنی کی ترسیل ہی متن سازی کا اصل مقصد ہے۔) تو اگر ہم کسی کلام میں معنی کی فراوانی ثابت کریں، لیکن یہ ثابت نہ کریں کہ کلام کے مصنف نے یہ سب معنی مراد لئے تھے، تو کیا آپ اس بات پر اصرار کریں گے کہ نہیں، ہمارے خیال میں تو اس کلام میں ایک ہی معنی ہیں۔ معنی کم ہو جانے کی بنا پر شعر کو خراب ٹھہرایا جائے تو ہماری بلا سے۔ ہمیں یہ گوارا ہے کہ ہم (مثلاً میر یا غالب یا اقبال) کے کلام میں اچھے شعروں کی تعداد گھٹا دیں، لیکن یہ گوارا نہیں کہ ہم ان

کے شعروں کو کثیر المعنی قرار دیں۔ مجھے یقین ہے کہ مراد مصنف کی مرکزی اہمیت اور اساسی حیثیت کی قسم کھانے والے بھی اس نتیجے کو قبول نہ کریں گے۔ لیکن اسے کیا کیجئے کہ اگر آپ اس بات پر اصرار کریں کہ ہم وہی معنی صحیح اور موجود مانیں گے جو مصنف نے مراد لئے ہوں، تو بالآخر آپ اپنے بہترین شاعروں کا مرتبہ گھٹانے پر مجبور ہو جائیں گے۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ اگر کسی کلام سے کئی معنی برآمد ہو سکتے ہوں تو آپ کون سے معنی کو مراد مصنف قرار دیں گے؟ (اتنی ساری مشکلات کا سامنا کرنے سے بہتر تو یہی ہے کہ ہم معنی کی کثرت کو متن کی فطری ضرورت مان لیں۔)

اب ایک دو باتیں اس بات کی وضاحت کے لئے کہ کثیر المعنی شعرا چھا ہوتا ہے۔ اوپر میں نے کہا ہے کہ معنی کی ترسیل ہی متن سازی کا اصل مقصد ہے۔ لیکن خود اس کیسے کے معنی کیا ہیں؟ ایک معنی تو یہی ہوئے کہ انسان کا بنیادی تفاعل ترسیل ہے، اور ترسیل پر ہی انسان کی انسانیت (یعنی اس کی تہذیب) کا دار و مدار ہے۔ لہذا وہ متن بہتر ہوگا جس میں ترسیل کی قوت زیادہ ہوگی۔ مگر اس مسئلے کے بعض پہلو اور بھی دلچسپ ہیں۔ مثلاً ہمیں شعر کی ضرورت کیوں ہے؟ اگر فرض کیجئے شعر کی ضرورت اس لئے ہے کہ وہ آسانی سے یاد ہو جاتا ہے۔ لہذا ہم اس کے ذریعہ اپنے حافظے کو دولت مند بنا سکتے ہیں۔ تو پھر یہ بھی کہا جائے گا کہ جس شعر کے ذریعہ ہم زیادہ باتیں یاد رکھ سکیں، وہی بہتر ہوگا۔ اگر فرض کیجئے شعر کی ضرورت اس لئے ہے کہ اس کے ذریعہ کائنات ہمارے لئے بامعنی ہوتی ہے۔ تو پھر یہ بھی کہا جائے گا کہ جس شعر کے ذریعہ کائنات کے زیادہ پہلو بامعنی ہو سکیں، یا جس کے ذریعہ خود کائنات زیادہ بامعنی ہو سکے، وہی شعر بہتر ہوگا۔ اگر فرض کیجئے شعر کی ضرورت اس لئے ہے کہ وہ افسانہ ہونے کا دعویٰ کرتا ہے لیکن کسی نہ کسی باعث یا کسی نہ کسی طرح، ہم اس سے حقیقت کا کام بھی لے لیتے ہیں، تو پھر بھی یہی بات ہوگی کہ وہ شعر بہتر ہے جس سے ہم زیادہ حقیقت کا کام لے سکیں۔ اگر فرض کیجئے کہ الفاظ وہ مسکوکات ہیں جن کے ذریعہ ہم تصورات حاصل کرتے ہیں، تو ظاہر ہے کہ وہی مسکوک بہتر ہے جس کی قوت خرید زیادہ ہو۔

مصنف (شاعر، متن ساز) اگر غیر لغوی متن بنا رہا ہے، اور اگر اس متن سے اس کا دلین مقصد اطلاع، ہم پہنچانا نہیں، بلکہ کسی قسم کا ”افسانہ“ تعمیر کرنا ہے، تو وہ لامحالہ معنی آفرینی کی کوشش کرے گا۔ اس نظریے کو صحیح ماننے کے لئے ارٹھو کا سہارا لینے کی بھی ضرورت نہیں، کہ الفاظ کے ذریعہ اشیاء کی نمائندگی ہوتی ہے، اور انسان کو نمائندگی کے عمل ہی میں لطف آتا ہے (یعنی نمائندگی چاہے، لہذا چیز کی ہو

رہی ہو جس سے ہم بخوبی واقف ہیں، لیکن پھر بھی نمائندگی کا عمل، اور اس کا نتیجہ، ہمارے لئے لطف انگیز ہوتا ہے۔) ارسطو کا نظریہ فی الحال اس لئے غیر ضروری ہے کہ ہم معنی کو کسی چیز، کسی تصور، کی نقل ماننے سے انکار کرتے ہیں۔ ہم کہتے ہیں کہ معنی کے ذریعہ ہم چیزوں کو بناتے ہیں۔، قابل کا کہنا تھا کہ اللہ تعالیٰ نے خود کو احسن الکا لقیں اس لئے کہا ہے کہ انسان میں بھی خلاق کی صفت ہے۔ ہم اس بات کو نہ بھی مانیں، جب بھی یہ کہہ سکتے ہیں کہ معنی آفرینی کے ذریعہ مصنف کو اپنی قوت کے مظاہرے کا موقع ملتا ہے۔ بھلا اور وہ کون سا فن ہے جس میں پر عقابہ رنگ رفتہ سے تصویریں کھینچی جاسکیں؟

اب میر کی دو غزلیں پڑھتے ہیں۔ پہلی غزل دیوان اول کی ہے۔ (گنتیوں اور حرفوں کے حوالے صفحہ ۱۲۶/۱۲۵ کے اعتبار سے ہیں۔)

(۱)

گرچہ کب دیکھتے ہو پر دیکھو
آرزو ہے کہ تم ادھر دیکھو

اس شعر میں صرف چار لفظ خبریہ ہیں (آرزو ہے کہ) انشائیہ بیان میں کثرت معنی تو ہوتی ہی ہے، لیکن یہاں تو عام سے بھی زیادہ کثرت کا جلوہ ہے۔ ”گرچہ کب دیکھتے ہو“ کے معنی پر غور کیجئے:

(۱) اگرچہ تم کبھی نہ دیکھو گے۔ (مثلاً ہم کہتے ہیں: ”اب وہ کب نظر آتا ہے۔ بس گیا تو گیا۔“)

(۲) اگرچہ تم کبھی نہیں دیکھتے۔

(۳) اگرچہ (ہمیں معلوم نہیں کہ) تم کب دیکھو گے۔ (ان معنی کی وضاحت آئندہ ہوگی۔)

(۴) اگرچہ (ہمیں نہیں معلوم کہ) تم کب دیکھتے ہو (اور کب نہیں دیکھتے۔)

مندرجہ بالا میں (۳) اور (۴) کو حاصل کرنے کے لئے غور کرنا پڑتا ہے۔ اس لئے یہ صورت حال (۱) (ب) کی ہے۔ اور چونکہ دو سے زیادہ معنی ہیں، اس لئے صورت حال (۲) کی بھی ہے۔ تیسرے اور چوتھے معنی کو حاصل کرنے کے لئے ”پر دیکھو“ کے معنی ہوں گے ”لیکن دیکھو (تو سہی)“ یا محض ”لیکن

دیکھو۔ یعنی پورے مصرعے کے معنی ہوئے:

(۵) اگرچہ (ہمیں نہیں معلوم کہ) تم کب دیکھو گے، لیکن دیکھو، (یا دیکھو تو سہی۔)

(۶) اگرچہ (ہمیں نہیں معلوم کہ) تم کب دیکھتے ہو (اور کب نہیں دیکھتے) لیکن

دیکھو، (یا دیکھو تو سہی۔)

”دیکھو“ بمعنی ”ہیں“ کے علاوہ بمعنی ”سنو، متوجہ ہو“ بھی ہے۔ یعنی یہ فائیدہ کلمہ ہے، جس

کے ذریعہ لوگوں کو کسی ”اہم“ بات کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”دیکھو، نکا مار مت

چھوٹا“۔ اب معنی ہوئے:

(۷) اگرچہ کب دیکھتے ہو (یعنی معنی (۱)، (۲)، (۳)، (۴)) لیکن سنو، ذرا متوجہ

ہو۔

”پر“ کلمہ تاکید بھی ہے۔ جیسے ”اس کا جوڑا آئے پر آئے“ (مرزا فرحت اللہ بیگ۔) اب

معنی ہوئے:

(۸) اگرچہ کب دیکھتے ہو (یعنی معنی (۱)، (۲)، (۳)، (۴)) پھر بھی ضرور

دیکھو۔

معنی نمبر (۷) کی روشنی میں (۱) (ج) کی صورت حال ہے، کہ یہ معنی گذشتہ معنی کے خلاف

ہیں، کہ دیکھنے کے بجائے سننے کو کہا جا رہا ہے۔ پورے مصرعے میں (۲) اور (۳) کی صورت حال تو ہے

ہی۔ اب مصرع ثانی کو دیکھیں:

(۹) ہماری (مشکلم کی) آرزو ہے کہ تم (معشوق) ادھر (ہماری طرف) دیکھو۔

(۱۰) ہم لوگوں کی (بہت سے مشکلموں کی) آرزو

(۱۱) ہماری (مشکلم کی، بہت سے مشکلموں کی) آرزو ہے کہ تم اس طرف (ہمارے

گھروں کی طرف، ہمارے غم کدے کی طرف) دیکھو۔

مندرجہ بالا معنی کی روشنی میں صورت حال (۲) اور (۳) کی ہے۔ اب ادھر دیکھو“ کے معنی پر مزید غور

کریں:

(۱۲) ادھر دیکھ کر (ہمیں) (مجھے) قتل کرو یعنی معشوق کی نگاہ قاتل ہے۔ غالب ۔

مابا کیا ہے میں ضامن ادھر دیکھ
شہیدان نگہ کا خوں بہا کیا
معنی نمبر ۱۲ کے اعتبار سے صورت حال (۱) (ب) اور (۱) (ج) کی ہے۔ اب ایک بار ”دیکھو“ پر اس نقطہ
نظر سے غور کر لیں کہ اس میں یہ یک وقت دو طرح کے امر imperative ہیں۔

(۱۳) یہ ہیں

(۱۴) توجہ کن

یہاں صورت حال (۱) (ب) کی تو ہے ہی، لیکن یہ بھی ہے کہ ”دیکھو“ ایک کے بجائے دو لفظوں کا
کام کر رہا ہے۔ اب یہ بھی دیکھ لیں کہ ”تم“ بمعنی معشوق تو ہے ہی، لیکن مخاطب کے ابہام کی وجہ سے
اس شعر کو مختلف طرح کی صورت حالات پر منطبق کر سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے بھی (۳) کا اطلاق
درست ہے۔

(۲)

عشق کیا کیا ہمیں دکھاتا ہے
آہ تم بھی تو اک نظر دیکھو

”کیا کیا“ ہمیں دکھاتا ہے، میں پھر انشائیہ کا ابہام ہے۔ اس کے معنی ہیں:

(۱) طرح طرح کی چیزیں دکھاتا ہے۔

(۲) وہ (کون سی) چیزیں (ہیں) جو عشق ہمیں دکھاتا ہے؟

اب ان کی بھی تعبیریں بہت ہو سکتی ہیں لیکن میں انہیں چھوڑ کر اس نکتے کی طرح توجہ دلانا
چاہتا ہوں کہ مصرع اولیٰ میں دونوں معنی بہ یک وقت موجود ہیں۔ یعنی (۱) استعجاب، تاکید۔ عشق ہمیں
عجب عجب طرح کی، بہت سی، تکلیف ورنج سے بھری چیزیں دکھاتا ہے۔ اور (۲) سادہ سوالیہ۔ وہ کون سی
چیزیں ہیں جو عشق ہمیں دکھاتا ہے؟ (تمہیں نہیں معلوم۔ کاش کہ تم بھی ایک نظر دیکھ لیتے۔) یہ دو معنی (۱)
(ج) کی صورت حال ہیں۔ لیکن یہ ایک دوسرے کو منسوخ نہیں کرتے۔ ڈبلیو۔ بی۔ یے ٹس (W. B. Yeats)
کی مشہور نظم (Among School Children) کے آخری مصرعے ہیں:

O body swayed to music, O brightening glance,

How can we know the dancer from the dance?

تمام نقادوں اور شراح کی نظر میں یہ مصرعے مطلقاً استفہام انکاری ہیں، یعنی رقص اور رقص میں ایسی وحدت ہے کہ ہم ایک کو دوسرے سے الگ نہیں دیکھ سکتے۔ لیکن پال دمان (Paul de Man) نے اپنی کتاب (Allegories of Reading) میں اپنی پوری ربط و ربطاتی قوت یہ ثابت کرنے میں لگادی کہ مصرع ثانی میں استفہام انکاری نہیں، بلکہ سادہ استفہام ہے۔ دمان نے کہا کہ ربط و ربطاتی قرأت کا کرشمہ یہ ہے کہ وہ ایک ہی متن میں ”وہ متناقض“ (incompatible) اور باہمی طور پر (self-destructive) خود تباہ کار نقطہ ہائے نظر کے وجود کو ممکن کرتی ہے، اور اس طرح پڑھنے اور سمجھنے کے کسی بھی طور کی راہ میں ناقابلِ تخیل رکاوٹ کھڑی کرتی ہے۔ ”پال دمان کی اس قرأت پر بہت شور مچا ہوا۔ بعض بہت باریک بین نقادوں مثلاً جان ہالینڈر (John Hollander) اور معتبر فلسفی اسٹینیسی کیول (Stanley Cavell) نے بڑے اہم جوابات دیئے۔ مثلاً کیول نے لکھا کہ ہاں، یہ لُٹس کے مصرعوں میں سادہ استفہام کا وجود ممکن ہے، لیکن اس میں تضاد نہیں، بلکہ ایک تعمیری استفسار ہے، کہ کیا ہم رقص کے بارے میں رقص کے توسط سے کچھ جان سکتے ہیں؟ یعنی پال دمان کی حدیث پرست (nihilist) قرأت کی جگہ کیول نے تعمیری قرأت پیش کی۔

جان ہالینڈر نے اپنی کتاب (Melodious Guide) میں کیول کے مقابلے میں بہتر جواب دیا، کہ رقص کو اولیت حاصل ہے، اور سوال یہ ہے کہ ہم رقص کے ذریعہ رقص کو جان سکتے ہیں کہ نہیں؟ یعنی لوگ عام طور پر رقص کو رقص پر اولیت دیتے ہیں، لیکن یہ لُٹس کی نظم میں رقص کو فوقیت دی جا رہی ہے، کہ وہ علم کا آلہ ہے کہ نہیں؟ ہالینڈر نے مزید کہا کہ دمان کی نگاہ ان مصرعوں کے ”نحوی ابہام“ پر نہیں پڑی، ورنہ وہ ایسی غلطی نہ کرتا کہ دونوں حوالوں کو باہمی طور پر خود تباہ کار، اور ان کے مصرعوں کی سادہ استفساری کیفیت کو قرأت کی راہ میں سد سکندری قرار دیتا۔

میرا کہنا یہ ہے کہ پال دمان (Paul de Man) تو اے روشنی طبع تو برسن بلا شادی کا شکار تھا۔ اور اگر اسے ہمارے اصول انشائیہ کا علم ہوتا تو وہ بے لُٹس کی نظم کی ہندی کی چندی کرنے میں اتنا وقت نہ ضائع کرتا۔ ہالینڈر چونکہ شاعر بھی ہے، اس لئے عربی فارسی اردو سے بے خبر ہونے کے باوجود وہ

معانی کی اصلیت کو پہنچ گیا۔ میر کے اس شعر میں بہ یک وقت سادہ استفساری بھی ہے اور استعجاب و تاکید بھی۔ یہ انشائیہ انداز کا کرشمہ ہے۔

اب شعر کے معنی پر مزید غور کریں۔ ”دکھاتا ہے“ استقبالیہ معنی بھی دیتا ہے۔ اب معنی ہوئے۔
(۳) عشق ہمیں کیا کیا (کیسی کیسی چیزیں) دکھائے گا۔ (تاکیدی اور مبالغاتی)

(۴) عشق ہمیں طرح طرح کی چیزیں دکھائے گا۔ (اقسام و انواع)

یہاں صورت پھر (۱)، (ب)، (ج) اور (۲) کی ہے۔ لیکن ابھی بات ختم نہیں ہوئی۔ اگر معنی ۳ اور ۴ کو آگے رکھیں تو مصرع ثانی میں ”دیکھو“ کے معنی بدل جائیں گے۔ ”دیکھو“ یہاں تمنائی انداز رکھتا ہے۔

(۵) آہ تم بھی تو ذرا دیکھتے۔ (یعنی آئندہ زمانے میں تم بھی دیکھتے کہ ہم پر کیا کیا بیت رہی ہے۔)

یہ صورت پھر (۱)، (ب) اور (۲) کی ہے۔ لیکن مجموعی طور پر اتنے معنی ہو گئے ہیں کہ (۳) بھی درست صورت معلوم ہوتی ہے (یعنی ابہام کے باعث کثرت معنی)۔ ”دیکھنا“ بمعنی ”غور کرنا بھی“ ہے، اور میر نے ”نظر کر کے دیکھنا“ بمعنی ”غور سے دیکھنا“ بھی استعمال کیا ہے۔ اگر ان معنی کو نظر رکھیں تو حسب ذیل معنی بنتے ہیں:

(۶) آہ تم بھی تو ذرا غور کرتے (یا غور کر کے دیکھتے) (کہ ہمارا کیا حال ہے) (کیا حال ہوگا۔)

اگر ”نظر کر کے دیکھنا“ کو آگے کیا جائے تو (۱) (الف) کی صورت بنتی ہے، کہ جو معنی بظاہر صحیح تھے وہ غلط نکلے۔ صحیح معنی کچھ اور ہی ہیں۔ ”نظر کر کے دیکھنا“ بمعنی ”غور سے دیکھنا“ کے لئے میر، دیوان اول ملاحظہ ہو۔

مگر دیکھو گے تم طرز کلام اس کی نظر کر
اے اہل سخن میر کو استاد کرو گے
مصرع ثانی میں ”تم بھی تو“ کے دو معنی ہیں:

(۷) ذرا کلام کے لئے کہہ ہے۔

(۸) اور ہوگ تو غور کرتے ہی ہیں، تم بھی ایسا کرو۔

(۳)

یوں عرق جلوہ گر ہے اس منہ پر
جس طرح اوس بھول پر دیکھو

یہاں بھی دو معنی ہیں (کم سے کم):

(۱) جس طرح بھول پر شبنم بھلی لگتی ہے اس طرح پسینے کے قطرے معشوق کے
چہرے پر بھلے لگتے ہیں۔

(۲) بھول پر شبنم زیادہ دیر ٹھہرتی نہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ فرض کی جاتی ہے کہ بھول کو
سرخ فرض کرتے ہیں اور سرخی کو گرمی کے علاقے ٹھہراتے ہیں۔ گرمی کے
باعث شبنم بھاپ بن کر اڑ جاتی ہے۔ یہاں بھی وہی عالم ہے کہ پسینہ معشوق
کے چہرے پر ٹھہرنا نہیں، اس کے حسن کی گرمی کے باعث جلد ہی اڑ جاتا ہے۔

(”جلوہ“ میں کم دیر تک ٹھہرنے، اور چمک، دونوں معنی شامل ہیں۔)

مندرجہ بالا معنی کی روشنی میں (۱) (ب) اور (ج) کی کیفیت ہے۔ لیکن اگر منہ پر پسینے کو جنسی
تحریک کا استعارہ قرار دیں (ملاحظہ ہو ۳۷۰/۱) تو ایک معنی یہ ہوئے کہ (۳) معشوق کے چہرے پر
پسینہ جنسی تحریک کے باعث ہے۔ اور اگر چہرے پر پسینے کو ۳۷۰/۱ کی روشنی میں آب در پوست شدن کا
حوالہ ٹھہرائیں تو شعر سے مراد یہ نکلی (۴) کہ معشوق ابھی ابھی جوان ہوا ہے۔ اب یہ صورت (۲) اور
(۳) کی ہوئی۔ علاوہ بریں (۱) (الف) بھی مناسب ہے۔

(۴)

ہر فراش جہیں جراحت ہے

ناخن شوق کا ہنر دیکھو

یہ شعر بظاہر بالکل بے رنگ ہے۔ لیکن مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں۔

(۱) ”جراحت“ بمعنی ”زخم“ ہے۔ لیکن یہ ”پرانے زخم“ اور ”ناسوز“ کے معنی میں بھی

آتا ہے۔ لہذا اب معنی ہوئے کہ میری جنہیں پر جتنی خراشیں ہیں، سب نامور ہو گئی ہیں۔

(۲) ”آندراج“ میں ہے کہ ”جراحت“ بمعنی ”زخمی“ بھی ہے۔ سند میں نظیری کا

شعر دیا ہے، جس سے یہ معنی پوری طرح برآمد نہیں ہوتے۔ لیکن اگر اسے درست مان لیا جائے تو معنی یہ نکلے کہ ہر خراش ایک زخمی شخص کا حکم رکھتی ہے۔

یہ دونوں صورتیں (۱) (ب) کی ہیں۔ اب ایک صورت (۲) کی ملاحظہ ہو۔

(۳) ”شوق“ کو زنجیر سے تشبیہ دیتے ہیں۔ درویش لوگ سر میں زنجیر لپیٹے رہتے تھے،

جس سے ماتھے پر زخم پڑ جاتا تھا۔ لہذا ”ناخن شوق“ نے زنجیر کا کام کیا ہے۔

”ناخن شوق“ اسی عالم سے ہے جس عالم سے ”پاے استقال“ اور ”چشم تماشا“ ہیں، لیکن تھوڑا سا فرق بھی ہے۔ یہ بات نہیں واضح ہوئی کہ ”شوق“ بمعنی ”محبت“ ہے، یا بمعنی ”خود کو زخمی کرنے کا شوق“۔ پھر، ناخن شوق“ میں یہ کنایہ بھی ہے کہ ناخن بہت لمبے ہو گئے ہیں۔ اور یہ خود کنایہ ہے جنون کا۔ لہذا مندرجہ ذیل معنی حاصل ہوئے:

(۴) عشق کے دہر کی بنا پر میں نے ہر خراش جنہیں کو جراحت بنالیا ہے۔ (یعنی میں

عشق میں اپنا سر بھوڑتا ہوں، پھر سر کی ہر خراش کو ناخن سے فوجتا ہوں۔)

(۵) مجھے اپنا سر بھوڑنے اور ہر زخم کو مزید چیرنے، نوچنے کا شوق ہے۔ (یعنی میں

دیوانہ ہوں۔) (دیوانگی کی وجہ کچھ بھی ہو سکتی ہے۔)

”شوق“ کو ذی روح فرض کریں تو معنی نکلتے ہیں کہ ”شوق“ کوئی ہستی ہے جس کے لیے لمبے ناخن ہیں۔ اس استعارے کو پھر مجاز کی طرف سے جائیں تو مفہوم ہوا کہ ”شوق“ اگرچہ غیر مرئی اور غیر ذی روح ہے، لیکن اس میں وہی قوت ہے جو کسی جان دار شے میں ہوتی ہے۔ لہذا:

(۶) شوق ایک ہستی ہے، اور وہ ہستی مادی وجود رکھتی ہے، حتیٰ کہ اس کے ناخن ہیں۔

(۷) شوق اس قدر پر قوت ہے گویا کوئی جان دار شے۔

(۸) سے لے کر (۷) تک معنی میں (۱) (ب)، (۱) (ج)، (۲) اور (۳) کی صورت حال ہے اب

”دیکھو“ پر غور کریں:

- (۸) ہنر کو دیکھو، یعنی ملاحظہ ہو۔
- (۹) ذرا ہنرمندی پر توجہ کرو۔ (یعنی یہاں ”دیکھو“ کے معنی ”سمجھیں“ نہیں، بلکہ یہ سننے والے کو متوجہ کرنے کے لئے قیاسیہ ہے۔)
- یہاں (۱) (ب) کی صورت حال ہے۔ اب لگے ہاتھوں ”ہنر“ کے معنی پر بھی توقف کر لیں۔
- (۱۰) طنزیہ کہا ہے، کہ وہ کیا ہنر ہے ساری جہیں کو نوچ نوچ کر زخمی کر دیا! (اس اعتبار سے (۱) (الف) والی صورت حال ہے۔)
- (۱۱) ”ہنر“ بمعنی فن، دستکاری، کاریگری، منائی، وغیرہ تو ہے ہی۔ لیکن اس کے معنی دانائی، سلیقہ، حکمت بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی یہاں پوری طرح کارگر ہیں، اگر طنزیہ مفہوم لیا جائے۔ اگر طنزیہ مفہوم نہ میں تو بھی یہ معنی بالکل غیر مناسب نہیں۔ یہ صورت حال نمبر (۳) کی ہے۔
- (۱۲) (۸) ”بِراحت“ کے اصل تلفظ میں ج پر زیر ہے، یعنی رَج + راحت۔ سامع اور ذہن کو ذرا آزاد چھوڑ دیں تو مفہوم بنتا ہے ”جہیں کی ہر خراش جی کی راحت ہے۔“ یہ (۵) کی صورت حال ہے۔ غالب اور میر کے یہاں ایسی مثالیں اور بھی ہیں۔

(۵)

- تھی ہمیں آرزو لب خنداں
سو عوض اس کے چشم تر دیکھو
- یہاں ”دیکھو“ حسب معمول دلچسپ تو ہے ہی، لیکن مطلب کی طرح وقفے کی بھی اہمیت اس شعر میں ہے۔ اگر ”تر“ کے بعد وقفہ فرض کریں تو معنی ہوں گے:
- (۱) ہمیں لب خنداں کی آرزو تھی۔ اس کے عوض چشم تر ملی دیکھو۔ (یعنی دیکھو، لب خنداں کی جگہ چشم تر ملی۔) یہ صورت حال (۱) (ب) کی ہے۔
- اگر ”دیکھو“ کو عام مفہوم میں امر یہ فرض کریں تو سوال اٹھتا ہے کہ مخاطب کون ہے؟ مکالمہ معشوق سے کہہ رہا ہے کہ میری چشم تر کو دیکھو۔
- (۲)

- (۳) دنیا والوں سے کہہ رہا ہے۔
 (۳) خود سے کہہ رہا ہے۔
 یہ تینوں صورت حال (۳) کی ہی ہیں۔ ”عوض“ بھی دو معنی میں ہے۔ ایک تو طزیرہ اور ایک لغوی۔
 (۵) لب خنداں کا کیا عمدہ عوض ملا ہے! مانگو شہد اور اس کے بدلے ملے زہر!
 (طزیرہ)
 (۶) لب خنداں تو ملا نہیں، اس کے بدل میں، اس کی جگہ پر، چشم تر ملی۔ (مئے تھے روزے بخشوانے الٹی نمازیں گلے پڑیں۔ یہاں کا یہی دستور ہے۔) (طزیرہ)
 (۷) افسوس کہ مانگا کچھ ملا کچھ۔ (لغوی)
 یہ صورت حال (۱) (الف) اور (۲) کی ہے۔

(۶)

رنگ رفتہ بھی دل کو کھینچے ہے
 ایک شب اور یاں سحر دیکھو

- یہاں دو معنی ہیں، اور ایک دوسرے کے متضاد۔ لہذا صورت حال (۱) (ج) کی ہے:
 (۱) میرا رنگ رفتہ بھی دلکش ہے۔ (یعنی صبح کو جب تم جانے لگو گے تو میرا رنگ اڑ جائے گا، وہ سال بھی دلکش ہے۔)
 (۲) تمہارا رنگ رفتہ بھی دلکش ہے۔ (یعنی رات بھر کی رنگ رلیوں، رتھجے، وغیرہ کے باعث تمہارا رنگ اڑ جائے گا۔ یہ بھی بہت اچھا معلوم ہوتا ہے۔ رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے۔)
 (۳) ایک معنی یہ بھی ہیں کہ ”رفتہ“ کے لغوی معنی ہیں ”گیا ہوا، جو چلا جا چکا ہے“ اور اس کے لئے کہا جا رہا ہے کہ وہ دل کو کھینچتا ہے۔ اس طرح بھی (۱) (ج) کی صورت حال پیدا ہوتی ہیں۔

- (۴) یا پھر ”رفتہ“ کو ”بھینچے“ کا ضلع فرض کریں تو نمبر (۵) کی صورت حال حاصل ہوتی ہے۔
- (۵) ”ایک شب اور“ سے مراد یہ ہے کہ پہلے بھی ایک رات ایسی گزر چکی ہے۔ یہ کتنا یہ ہے، یعنی (۱) (ب) کی صورت ہے۔
- اگر ”رنگ رفتہ“ کو محفل کے اڑے ہوئے رنگ (اجڑی ہوئی محفل) یا رات کے اڑے ہوئے رنگ (صبح) کا استعارہ فرض کریں تو:
- (۶) مطلب یہ ہے کہ محفل اگر درہم برہم ہو جائے تب بھی ایک عالم رکھتی ہے، یا
- (۷) رات کی روشنیوں چمک جھمک، رنگین فانوس وغیرہ کے بجھ جانے کے بعد صبح کا پیکارنگ بھی اچھا لگتا ہے۔ یہ دونوں معنی نمبر (۶) کے عالم سے ہیں، کہ ”رنگ رفتہ“ کے کئی معنی پہلے ہی بیان ہو چکے ہیں۔ یہ فقرہ کثیر المعنی ہے۔

(۷)

- دل ہوا ہے طرف محبت کا
خون کے قطرے کا جگر دیکھو
- بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ دل کو محبت کا دوست (محبت کا طرف دار) بتا رہا ہے۔ لیکن ”طرف ہونا“ کے معنی ہیں ”متخالف ہونا، مقابلہ کرنا، جھگڑنا“۔ لہذا اصل معنی ہیں:
- (۱) دل محبت کا مقابلہ کر رہا ہے، محبت سے مقاومت کر رہا ہے، چاہ رہا ہے کہ محبت اس کو برباد نہ کر دے۔ (۱) (الف)۔
- دل کو ”خون کا قطرہ“ کہا ہے، اس کے کئی معنی ہیں:
- (۲) دل محض ایک قطرہ خون ہے۔ یعنی ایک معمولی شے ہے۔ یعنی استعارے کے طور پر کہا کہ دل کی وہی حیثیت ہے جو قطرہ خون کی ہوتی ہے۔ یا پھر دل واقعی ایک قطرہ خون سے زیادہ کچھ نہیں۔ (۱) (ب)۔
- (۳) دل اب دل رہا ہی نہیں۔ کثرت آلام (عشق) یا کثرت رنج (دعا) کے باعث

خون خون ہو کر رہ گیا ہے۔ (۱) (ج)۔

”جگر“ بمعنی ”جرات“، ”ہمت“ ہے۔ لیکن پہلی نظر میں دھوکا ہوتا ہے کہ واقعی جگر دیکھنے کو کہا

جا رہا ہے۔ اس طرح معنی نکلتے ہیں کہ:

(۳) خون کے قطرے کا جگر دیکھو (کہ اس میں خون ہے بھی کہ نہیں، کیونکہ جگر ہی

خون کا سرچشمہ ہے۔) اصل معنی ہیں:

(۵) ذرا دل کی، جو ایک قطرہ خون ہے، ہمت تو دیکھو۔ یہاں (۱) (الف) اور (۱)

(ب) اور (ج) سب صورتیں درست ہیں۔

(۶) دل، جگر خون، ان میں مراعات النظر ہے۔ یہ صورت حال (۳) کی ہے۔

(۷) خون کے قطرے کی رعایت سے جگر کہا۔ جگر ہی میں خون بنتا اور صاف ہوتا

ہے۔ دل کا جگر دیکھنا رعایت ہے، اور استعارہ بھی ہے۔ رعایتوں کے اعتبار

سے صور حال (۵) کی ہے۔

(۸)

پہنچے ہیں ہم قریب مرنے کے

جتنی جاتے ہیں دور اگر دیکھو

سب سے پہلے ”دیکھو“ پر غور کریں۔ یہاں اس کے کئی معنی ہیں:

(۱) اگر غور کرو، اگر سمجھو۔

(۲) اگر ہم کو دیکھو (تو تمہیں معلوم ہو کہ ہم تمہارے پاس سے دور جا رہے ہیں۔)

(۳) اب ہم مرنے کے قریب پہنچ گئے ہیں، اگر تم دیکھو (دیکھ لو) تو ہم جاتے ہیں

(یعنی چلے جائیں۔) جتنی تمہاری ایک نگاہ کے خطر ہیں، پھر ہم مر لیں گے۔

لہذا یہ صورت حال (۱) (ب)، (۱) (ج) اور (۲) (۳) کی ہے۔ اور اگر ”ہیں“ کے بعد

وقفہ رکھیں تو ایک اور معنی پیدا ہوتے ہیں کہ ”اگر تم دورانہ لیش یا دور ہیں ہو“:

(۴) ہم جاتے ہیں (جا رہے ہیں، مر رہے ہیں) اگر تم دور (نک) دیکھو، جتنی اگر تم

اس صورت حال کے مضمرات پر غور کرو۔ (۱) (ب) اور (۳)۔
 ”پہنچے ہیں“ اور ”جاتے ہیں“ میں، اور ”قریب“ اور ”دور“ میں ضلع کا تحقق ہے یہ پانچوں معنی
 بھی ہیں، اور معنی آفرینی کی صورت نمبر (۵) بھی۔

(۹)

لفف مجھ میں بھی ہیں ہزاروں میر
 دیدنی ہوں جو سوچ کر دیکھو

”لفف“ کے بہت سے معنی ہیں: مزہ، خوبی، مہربانی۔ پہلے دو معنی یہاں مناسب ہیں، لہذا
 معنی یہ ہوئے کہ (۱) مجھ میں طرح طرح کی خوبیاں اور مزے، اور مزے دار باتیں ہیں۔ یہ صورت حال
 نمبر (۳) ہے۔ لیکن (۱) (ب) بھی موجود ہے، ملاحظہ ہو :

(۲) اگر تم یہ سوچ لو کہ مجھ میں ہزاروں لطف ہیں، تو تم مجھ کو بھی دیدنی قرار دو گے،
 یعنی مجھ میں بھی ہزاروں لطف دیکھ سکو گے۔

(۳) اگر تم سوچ کر (غور کر کے) دیکھو، یعنی میرے کردار پر غور کرو، تو تم مجھ کو بھی
 دیدنی قرار دو گے۔ یعنی تمہیں معلوم ہوگا کہ مجھ میں بھی بہت سے لطف ہیں۔

”سوچنے“ کے نتیجے میں ”دیدنی“ ہونا بھی ایک لطف رکھتا ہے۔ اس سے ایک معنی اور نکلتے ہیں:

(۴) اگر تم سوچ کر (طے کر کے، فیصلہ کر کے) دیکھو، یعنی یہ سوچ لو کہ مجھے دیکھنا ہی
 ہے تو تم مجھے دیدنی پاؤ گے (ب)۔

اگر ”بھی“ پر زور دیں تو مراد ہوئی کہ (۵) تم اوروں کو لطف کا حامل سمجھتے ہو، لیکن میں بھی کم
 نہیں ہوں (۲)۔

ہم نے دیکھا کہ نو شعروں کی غزل ہے، لیکن پھر بھی ہر شعر میں معنی کی مقدار توقع سے زیادہ
 ہے۔ یعنی عام شعرا کے کلام میں جتنے معنی ہمیں نظر آتے ہیں یہاں معنی ان سے بڑھ کر ہیں۔ کہیں زیادہ،
 کہیں کم، لیکن اوسط ہر جگہ بہت اونچا ہے۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ بظاہر اس غزل پر فور معنی کا گمان نہیں
 گذرتا۔ بلکہ اس کی دوسری خوبیاں، مثلاً اکثر اشعار میں کیفیت (مطلع ۲، ۴، ۸، ۹) حکم کا

گھریلو (intimate) اور بظاہر دھیما لہجہ، یہ چیزیں ہمیں پہلے متاثر کرتی ہیں۔ کوئی شعر ہمارے سامنے سوالیہ نشان نہیں قائم کرتا (کم سے کم بظاہر)، جیسا کہ غالب کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ شاعر نے یہ غزل مشاعرے میں ستانے کے لئے لکھی تھی، اور اس کے لکھنے والے کو یہ توقع یقیناً رہی ہوگی کہ اس کے کلام میں معنی کی باریکیاں، پیچیدگیاں اور نزاکتیں سامعین کی دسترس سے بالکل ہی دور نہ ہوں گی۔ اور اگر سب نہیں تو کچھ کی طرف، سب نہیں تو کچھ، سامعین کا ذہن ضرور متغزل ہوگا۔ پھر کیا وجہ ہے کہ ہم لوگوں کو یہ غزل معنی آفرینی سے خالی نہیں تو معنی آفرینی کے اعتبار سے غیر اہم ضرور معلوم ہوتی ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔

(۱) ہم لوگ کلاسیکی شاعری (اور خاص کر میر) میں معنی کی کثرت کی امید نہیں رکھتے۔

(۲) ہم لوگ کلاسیکی شاعری پڑھنے کا طریقہ نہیں جانتے۔

(۳) ہم لوگ یہ جانتے ہی نہیں کہ معنی آفرینی کو کس طرح برتیں۔

یہ خیال رکھئے کہ میں محض New Critics کے طرز کی غائر قراءت (close reading) کی بات نہیں کر رہا ہوں۔ وہ بھی ضروری، بلکہ بنیادی ہے۔ لیکن میں یہ کہہ رہا ہوں کہ غائر قراءت (close reading) کے بھی طریقے بنتے ہوئے ہیں، اور میر کے لئے جو طریقہ درکار ہے وہ اس طریقے سے کچھ (یا بہت) مختلف ہے جو (مثلاً) ڈانٹے (Dante) کے لئے درکار ہے۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ میر کو معنی آفرینی کے مگر بھی دوسروں سے زیادہ آتے تھے۔ مذکورہ بالا غزل میں جو طرز گزاریاں استعمال ہوئی ہیں، ان میں سے بعض حسب ذیل ہیں۔

(۱) انشائیہ کا کثرت سے استعمال اور

(۲) انشائیہ میں بھی معنی کے ان امکانات کو بروئے کار لانا جن کی خبر اوسط درجے کے شعرا کو عام طور پر نہیں ہوتی۔

(۳) بات کو زیادہ عمومی اور مبہم رکھنا لیکن اس کو عامیاناہ پن سے دور رکھنا۔

(۴) چھوٹے چھوٹے الفاظ لیکن یہ الفاظ کا استعمال جن میں خود ہی کثرت معنی

ہے۔

یہ جتنا شاید غیر ضروری ہو کہ مندرجہ بالا فہرست (جس میں اضافہ بھی ہو سکتا ہے) کی حیثیت انسانی جسم کے اجزا کی فہرست جیسی ہے۔ یعنی ہمیں معلوم ہے کہ انسانی جسم میں اتنے فی صد پانی، لوہا، تمک وغیرہ ہیں۔ لیکن ان تمام اجزا کو ملا کر آدمی پیدا کرنا ہمارے بس میں نہیں۔ شاعر کے طریقوں اور طرز گزار یوں کو جان لینا ہی بہت ہے۔ اس کا کمال ان چیزوں پر منحصر نہیں، بلکہ ان میں روح پھونکنے پر منحصر ہے۔

اب دوسری غزل کو دیکھتے ہیں۔ یہ دیوان چہارم میں ہے۔

(۱)

دل کے گمے بیدل کہلائے آگے دیکھئے کیا کیا ہوں

محزول ہوویں مفتوں ہوویں بختوں ہوویں رسوا ہوں

مطلع میر کے عام معیار سے ذرا فردتر ہے، لیکن ہم جیسوں کے لئے پھر بھی خاما بلا، کیونکہ اس میں کئی الفاظ ایک سے زیادہ معنی کے حامل ہیں۔ لہذا یہاں معنی آخری کی چوتھی صورت نظر آتی ہے۔

(۱) بیدل کے معنی ہیں ناخوش، رنجیدہ، دل شکستہ، وہ جس کے دل نہ ہو، لہذا بہت

بہادر (جیسے بے جگر)، دنیا کی لذت سے دل برداشتہ، افسردہ، وغیرہ۔ ظاہر ہے

کہ بعض معنی براہ راست ہمارے کام کے ہیں۔ بعض کچھ کم کارآمد ہیں۔ لیکن

کثرت معنی ثابت ہے (۲)۔

(۲) اب دوسرے مصرعے میں چار لفظ ہیں۔ ان کی ترتیب بھی ایک خاص معنی رکھتی

ہے۔ لفظ ”رسوا“ ایک مسلسل ڈرامے کا آخری منظر ہے۔ یعنی یہ لفظ محض یوں

ہی جمع نہیں کر دیئے ہیں۔ ان میں (جیسا کہ آگے ثابت ہوگا) داخلی منطق

ہے۔ لہذا یہ معنی کی (۱) (ب) صورت حال ہے۔ چاروں لفظوں کی تفصیل

حسب ذیل ہے:

(۳) محزول کے معنی ہیں اعدوہ گیس، غم گیس۔ حزن کے معنی زمین سخت و درشت بھی

ہیں) ”مفتخ بالفت“ (لہذا ”مخزوں“ میں تختی اٹھانے کا بھی اشارہ ہے۔ (۱)
(ب)۔

(۴) رنجیدہ ہونے اور تختی اٹھانے کے بعد مفتوں ہونے کی منزل ہے۔ مفتوں کے
معنی ہیں دیوانہ، شیدا، عقل و ہوش سے عاری، وہ جسے عذاری یا بے وفائی کی
ترغیب دی گئی ہو۔ یعنی ایک معنی کے اعتبار سے تو رنجیدگی اور غمگینی کے بعد
دیوانگی کی منزل ہے، اور ایک معنی کے اعتبار سے عشق کے بھی ترک کرنے کی
ترغیب کا بھی امکان ہے۔ (الف) (۱) (ب)۔

(۵) مفتوں اور مجنوں کے بظاہر ایک ہی معنی ہیں، اس لئے معلوم ہوتا ہے میر سے
یہاں چوک ہو گئی۔ لیکن ایسا ہے نہیں۔ مجنوں کے معنی محض دیوانہ نہیں۔ مجنوں
ایک شخص کا لقب بھی ہے، ایسے شخص کا جو عاشقی، دیوانگی اور آوارہ گردی میں
ضرب الخلل ہے۔ لہذا معنی یہ ہوئے کہ اس قدر دیوانے ہوں کہ مجنوں ہو
جائیں۔ بات ابھی ختم نہیں ہوئی۔ مجنوں کے معنی بہت دہلا پتلا، بالکل ہڈیوں
کے ڈھانچے جیسا شخص بھی ہیں۔ لہذا ایک معنی یہ ہوئے کہ دیوانگی کے بعد
سوکھے، گھٹنے اور کاہشی کی منزل آئے گی۔ (۱) (ب)، (۱) (الف)، (۴)۔
(۶) یہ سب کچھ ہو جانے کے بعد رسوا ہونا تو لازمی ہے۔ رسوا بمعنی بدنام، بے
عزت، خاص کر وہ جس کی بے عزتی شہرت رکھتی ہے۔ یعنی محض بدنامی نہیں،
بلکہ بدنامی بھی اور شہرت بھی (۴)۔

(۲)

عشق کی رہ میں پاؤں رکھا سو رہنے لگے کچھ رفتہ سے
آگے چل کر دیکھیں ہم اب گم ہو دیں یا پیدا ہوں
(۱) سب سے پہلی بات تو الفاظ کا توافق ہے۔ یعنی شعر کے اکثر الفاظ میں رعایت کا
تعلق ہے۔ رہ، پاؤں رکھا، رہنے لگے، رفتہ (بمعنی گیا ہوا، بمعنی رہ جو چل چکا

ہو) آگے چل کر، گم ہو دیں۔ دیکھیں، گم ہو دیں، پیدا ہوں (بمعنی ظاہر ہوں) یہ سو صورت حال ہے جو (۵) پر مذکور ہے۔

(۲) دوسری بات یہ کہ ذرا غور کریں تو یہ معنی نکلتے ہیں کہ عشق کی راہ میں پاؤں رکھنے والا (یعنی عاشق) یا تو نام و نشان کھو بیٹھے گا، یا پھر ”پیدا“ یعنی ظاہر ہوگا، اور مجنوں، قرباد، راجھا، وغیرہ کی طرح نام پیدا کرے گا۔ اس لحاظ سے یہ شعر بے یقینی اور روحانی کمزوری کا نہیں، بلکہ توقع اور قوت کا ہے۔ (۱) (ج)۔

(۳) اگر ”پیدا ہوں“ کے معنی To Be Born سنے جائیں (اور گم ہوں = مر جائیں) تو اس شعر میں فلسفہ عشق ہے، کہ عشق برابر ہے پیدائش (Re birth) کے۔ گویا جو شخص عشق کی راہ چلا وہ دوبار پیدا ہوا۔ اس کے وجود سے تمام عیب تمام آلودگیاں دور ہو گئیں۔ اب وہ زندگی کا تجربہ دوبارہ حاصل کرے گا۔ عشق کی راہ چلنا نئی زندگی حاصل کرنا ہے (۳)۔

(۳)

خار و خس اچھے ہیں آپ بھی بحث انھوں سے کیا رکھیں

موج زن اپنی طبع رواں سے جب ہم جیسے دریا ہوں

یہاں بھی پہلی چیز الفاظ کی رعایت اور مناسبت ہے۔ ملاحظہ ہو:

(۱) خار، الجھا، موج زن، طبع رواں۔ دریا خار و خس کو بہا لے جاتا ہے۔ الجھا اور بحث (بحث میں الجھا۔) ”بحث“ کے ایک معنی ”زمین کھودنا“ بھی ہیں۔ ”بات کی کریم کرنا، اس کی تہ کریدنا“ تو اس کے معروف معنی ہیں ہی۔ دوسرے معنی کا تعلق شعر کے معنی سے براہ راست ہے، اور پہلے معنی کا تعلق بالواسطہ ہے، کیونکہ کانٹے بھی جب گھسٹتے چلتے ہیں تو زمین کھودتے ہیں، اور دریا بھی موج اور بہاؤ کی تیزی کے ذریعہ زمین میں گڈھے بنا لیتا ہے۔ ان باتوں کی بنا پر یہاں معنی کی صورت حال (۳) اور (۵) دونوں موجود ہیں۔

دوسری بات یہ کہ مصرع ثانی میں دو معنی ہیں۔ یہاں صورت حال (۱) (ب) اور (ج)

کی ہے۔

(۲) جب ہم اپنی طبع رواں کے باعث دریا کی طرح موج زن ہوں۔

(۳) جب ہمارے جیسا دریا (یعنی ہم جیسا پر شور دریا) اپنی طبع رواں کی وجہ سے موج

زن ہو۔

اب اس بات پر توجہ کریں کہ ”خاروخس“ سے کیا مراد ہے؟ یہاں

کئی امکانات ہیں:

(۴) معمولی درجے کے شعرا جو دریائے سخن کی سطح پر خاروخس کی طرح بہتے پھرتے

ہیں۔

(۵) وہ شعرا جو شکلم سے برابری کے مدعی ہیں۔ ان کی حیثیت خاروخس جیسی ہے اور

شکلم دریا کی طرح ہے۔ دریا اپنی موج میں رواں ہے، اس کو فرصت کہاں کہ خاروخس سے گفتگو کرے۔

(۶) مدعی تو آپس ہی میں بحث میں الجھے ہوئے ہیں، یعنی ہر ایک اپنے مرتبے کی

بلندی ثابت کرنے کے چکر میں ہے۔ ہم ان کے منہ کیا لگیں، ہم تو مثل

دریاے موج رواں رواں ہیں۔

یہ تمام صورتیں نمبر (۳) کی ہیں۔ مزید دیکھئے۔ (۷) شاعر کی طبیعت کو دریا سے تشبیہ دیتے

ہیں، اور کلام کی روئی کو بھی دریا سے تشبیہ دیتے ہیں (ملاحظہ ہو جلد سوم صفحہ ۱۱۵ تا ۱۱۶) لہذا یہ معنی کی چوتھی

صورت ہے۔

(۴)

ہم بھی گئے جا کہ سے اپنی شوق میں اس ہر جانی کے

عشق کا جذبہ کام کرے تو پھر ہم دونوں یکجا ہوں

یہاں مسرتِ ادبی کے معنی نظر یہ ہیں کہ ہم اپنی جگہ سے چھ گئے، یعنی آوارہ ہو گئے۔ لیکن

در اصل معنی حسب ذیل ہیں:

- (۱) جگہ سے جانا یعنی بے سدھ ہو جانا، اپنے آپے میں نہ رہنا۔ یعنی اس ہر جائی کے عشق نے ہم کو تن من سے بے خبر کر دیا۔ (۱) (الف)۔

ان معنی کا فائدہ اٹھا کر دوسرے مصرعے میں دونوں کے یک جا ہونے کی بات کہی لیکن یہاں بھی اصل صورت حال دیگر ہے۔

- (۲) معشوق ہر جائی ہے، یعنی ہر جگہ ہے اور کہیں بھی نہیں۔ ہم اپنی جگہ پر ہیں نہیں۔

اس نئے عشق کا جذبہ کارگر ہو تو اسے کھینچ لائے، درہم ایک دوسرے سے ملیں۔

لیکن جب وہ کسی ایک جگہ پر ہوگا تو ہر جائی (= معشوق) کے مرتبے سے گر

جائے گا، اور ہم اپنی جگہ پر (اپنے آپ میں) آجائیں تو عاشق کے مرتبے سے

گر جائیں۔ اس لئے پھر ہم لوگوں میں یک جائی کیا، عشق بھی نہ رہ جائے گا۔

(یعنی بظاہر جو مفہوم ہے، اصل مفہوم اس کا بالکل الٹا ہے۔) (۱) (ج)۔

اور آگے چلے۔ ایک اور طرح سے الٹا مفہوم نکلتا ہے۔ (۱) (ج)۔

- (۳) عشق کے جذبے ہی کی باعث ہم اس سے الگ ہوئے (اپنی جگہ سے گئے)۔

لہذا یہ ممکن ہی نہیں کہ عشق کا جذبہ کام کرے تو ہم دونوں یک جا ہو سکتے ہیں۔

(کہا کچھ ہے اور مفہوم کچھ لگ رہا ہے۔)

اب لفظ ”ہر جائی“ پر غور کریں۔ اس کے معنی ہیں ”وہ جو کسی ایک کا نہ ہو“۔ لیکن ہم دیکھ چکے

ہیں کہ اوپر معنی (۲) میں اس کو ”ہر جگہ موجود“ کے مفہوم میں بھی لے سکتے ہیں۔ دونوں مفہوم ایک جگہ

موجود ہیں، اور ایک دوسرے کے مخالف، بلکہ متضاد ہیں۔ (جو کسی کا نہ ہو/ وہ جو ہر جگہ ہو، یعنی سب کا

ہو۔) لیکن سوال یہ ہے کہ اس سے اصل مراد کیا ہے؟

- (۴) ہر جائی سے مراد بنیادی معشوق (مجازی) ہے۔

- (۵) ہر جائی مراد معشوق حقیقی ہے۔ اللہ تعالیٰ سب کا ہے، اور ہر جگہ ہے۔ میر، دیوان دوم۔

کہے ہے ہر کوئی اللہ میرا

عجب نسبت ہے بندے میں خدا میں

یہ دونوں معنی ابہام کی صورت (۳) پیش کرتے ہیں۔ اب ایک اور نکتہ ملاحظہ ہو۔
 (۶) ”کام“ کے معنی ”جنس یا عشق کا جذبہ“ بھی ہیں، اور ”مقصد“ بھی۔ پھر جاکہ،
 جانا، ہر جانی، یک جا، ان میں مراعات النظر ہے۔ ”کام“ اور ”عشق“ میں ضلع
 کا تعلق ہے (۵)۔ ”ہر جانی“ اور ”جا کہ سے جانا“ میں ضلع کا لطف ہے، لیکن
 ہر جانی کی خاطر اپنی جگہ چھوڑ دینے میں طنز کا خوبصورت تناؤ بھی ہے۔

(۵)

کوئی طرف یاں ایسی نہیں جو خالی ہو دے اس سے میر
 یہ طرف ہے شور جس سے چار طرف ہم تنہا ہوں
 اس شعر پر مفصل گفتگو ۱/ ۳۰۷ پر ملاحظہ ہو۔

یہ بات آپ کی توجہ چاہتی ہے کہ یہاں میں نے چودہ اشعار معنی آفرینی کی بحث کے لئے
 منتخب کئے، لیکن خود میرے انتخاب میں ان میں سے ایک ہی شعر آسکا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ میں نے
 انتخاب میں وہ شعر لئے ہیں جو معنی کے دہرے میں ان تیرہ شعروں سے بھی زیادہ ہیں۔ یا پھر وہ شعر ہیں جن
 میں معنی آفرینی کے ساتھ، یا اس کے بجائے، دوسری صفات ہیں۔ معنی کی کثرت کے باوجود یہ تیرہ اشعار
 میرے معیار سے غیر معمولی طور پر بلند درجہ نہیں ہیں۔ اگر اس درجے کے اشعار کو انتخاب میں لینا ہوتا تو کم
 سے کم دہائی کلیات انتخاب میں آ جاتا۔ میر کو پڑھنے کا صحیح طریقہ نہ جاننے ہی کے باعث فراق صاحب
 بے چارے کو میر کے یہاں ”قدر اول“ کے شعروں کی تعداد ”غالباً دو تین سو یا اس سے کچھ کم یا زیادہ“
 نظر آئی۔ (گنتی کا یہ انداز بھی لائق داد ہے۔) اور ”نہایت اچھے اشعار کی تعداد“ انھیں ”تین ہزار اشعار
 سے کم“ نہ معلوم ہوئی۔ عالم یہ ہے کہ فراق صاحب کے یہاں (اور فراق ہی کیا فانی اور بیگانہ تک کے
 یہاں) مشکل سے کوئی کوئی شعر ایسا نکلے گا جس میں معنی آفرینی اس درجے کی اور اتنی ہوجاتی میر کے
 زیر نظر چودہ شعروں میں ہے۔ اور یہ بھی غور رکھئے کہ یہاں میں نے معنی کے صرف اول و دوم درجے تک
 بحث کو محدود رکھا ہے۔ ان اشعار کی ”معنویت“ (یعنی انسانی صورت حال کے لئے ان کی اہمیت) پر زیادہ
 توجہ نہیں صرف کی ہے۔ اس طریق کار پر صرف اس دیاچے میں نہیں، بلکہ پوری کتاب ہی میں عمل در آمد

کیا گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ میں نے حتی الامکان معنی کے معروضی وجود کو ثابت کرنا چاہا ہے۔ اب اس معروض سے کیا کیا موضوعی، ذاتی، معنویت اور اہمیت کے پہلو نکلتے ہیں، یہ ہر پڑھنے والے کا ذاتی معاملہ ہے۔ موضوعی معنویت آفاقی نہیں ہوتی۔ اگرچہ اس کا آفاقی نہ ہونا اس کی خوبصورتی اور اہمیت کو کم نہیں کرتا، لیکن وہ ثبوت کے ماوراء ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف میرا طریق کار ثبوت کے بغیر معنی کے وجود سے انکار کرتا ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ وہ معنی میں نے برآمد کئے ہیں، اور یہ ممکن ہے کہ کوئی دوسرا قاری انہیں برآمد نہ کر سکے، یا نہ کرنا چاہے۔ لیکن جو بھی معنی میں نے برآمد کئے ہیں، متن میں ان کے وجود کو میں نے ثابت ضرور کر دیا ہے۔ کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ متن ان سے خالی ہے اور میں نے ان کا بوجھ متن پر ناحق ہی ر د دیا ہے۔

تصور کائنات

”تصور کائنات“ سے نظریہ حیات، فلسفہ سیاست، زندگی کے لئے لائحہ عمل، وغیرہ مراد نہیں۔ تصور کائنات کا براہ راست تعلق مذہب، سیاست یا فلسفہ حیات سے نہیں ہوتا۔ تصور کائنات اور تہذیب میں البتہ چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ایک کے بغیر دوسرے کا وجود نہیں۔ چونکہ ایک تہذیب کئی مذاہب اور نظریہ ہائے حیات میں مشترک ہو سکتی ہے، اس لئے تصور کائنات بھی مختلف مذاہب میں مشترک ہو سکتا ہے۔ اور چونکہ شاعری بنیادی طور پر تصور کائنات کا اظہار ہوتی ہے، لہذا یہ ممکن ہے کہ جب کوئی شخص کسی غیر زبان میں شاعری لکھے تو شاعری کی حد تک وہ اس تصور کائنات کو قبول کر لے جس کا اظہار اس زبان کی شاعری میں ہوا ہے۔ اسی طرح، یہ بھی ممکن ہے کہ کوئی شخص کسی زبان سے بخوبی واقف ہو، لیکن وہ زبان جس تہذیب اور جس تصور کائنات کا اظہار کرتی ہے، اس سے واقف نہ ہو۔ یا واقف تو ہو، لیکن وہ اسے رضی طور پر بھی قبول کرنے کو تیار نہ ہو۔ ایسی صورت میں وہ شخص اس زبان میں شعر کہنے سے (یعنی ایسا متن بنانے سے، جسے اس زبان کے بولنے والے شاعری کے طور پر قبول کر لیں) قاصر رہے گا۔ فراموشی فرنگی کے کلام سے کوئی شخص یہ اندازہ نہیں کر سکتا کہ اس کا مصنف کتنا کھوکھلا جیسائی مذہب کا اور فراموشی نژاد ہے۔ دوسری بات یہ کہ جب مختلف شعرا میں تصور کائنات مشترک ہو تو ان کا کلام آپس میں مشابہ ہوگا۔ اور اگر تصور کائنات کے ساتھ ساتھ رسمیات فن بھی مشترک ہو، تو وصف معلوم ہوگا کہ یہ شعر ایک ہی سلسلے کے ہیں۔

مثال کے طور پر، طالب اور مطلوب کی وحدت کا مضمون صوفیانہ/مذہبی انداز میں، اور جسمانی

عشقیہ، یا محض عشقیہ انداز، میں بیان ہو سکتا ہے۔ تہذیبی اقدار اور تصور کائنات کی وحدت کے باعث مختلف انداز، اسلوب اور انداز نظر کے باوجود، اور اختلاف عقائد و ملت کے باوجود، فارسی اردو شعرا کے یہاں اس مضمون کے بیان میں حیرت انگیز تسلسل و توافق نظر آتا ہے۔ سب سے پہلے مولانا سے روم سے منسوب نعتیہ مستزاد کو دیکھیں۔ اس میں شکلم کے مطلوب یعنی (پیغمبر اسلام) اور غنیمت کے مطلوب (اللہ تبارک تعالیٰ) اور خود شکلم میں وحدت کا بیان اس طرح ہے کہ طریقت کی راہیں شریعت کی سرحدوں کے باہر نکلتی نظر آتی ہیں۔ خود رومی کو اس بات کا خیال ہے کہ، جیسا کہ انھوں نے مقطعات میں کہا بھی ہے۔

ہر لفظ پہ شکلے بت عیار برآمد	دل برد و نہاں شد
ہر دم بہ لباس دگر آں یار برآمد	گمہ تیر و جواں شد
خود کوزہ و خود کوزہ گرد خود گل کوزہ	خود رمد سب کوش
خود بر سر آں کوزہ خریدار برآمد	بشکست و رواں شد
با اللہ کہ او بود کہ می آمد دی رفت	ہر قرن کہ دیدی
تا عاقبت آں شکل عرب دار برآمد	دارائے جہاں شد
ہا کہ ہم او بود کہ می گفت انا الحق	در صوت الہی
منصور نہ بود او کہ بر آں دار برآمد	ناداں پہ گماں شد
ایں دم نہ نہاں است بہ میں گرتو بصیری	از دیدہ باطن
این است کزو ایں ہمہ گفتار برآمد	دردیدہ بیاں شد
رومی سخن کفر نہ گفتست و نہ گوید	منکر مشویدش
کافر شدہ آں کس کہ بہ انکار برآمد	از دوزخیاں شد

رومی کے کوئی سو برس بعد و در دراز ہندوستان میں مسعودیک، اور مسعودیک کے کوئی دو سو برس

بعد پھر ہندوستان میں خواجہ علی اکبر مودودی کو سنئے ۔

عارف و معروف بہ معنی یکیت
آں کہ خدا را یہ شناسد خداست

(مسعودیک)

صوفی باصفا منم عرش منم سرا منم
ارض منم سا منم بندہ منم خدا منم
من کہ علی اکبرم مظہر نور حیدرم
گرچہ بہ جرم اصغرم جام جہاں نما منم
بے من و بے تو من تو ام در من دور تو تو منی
نے من و نے تو در میاں ما منم و شام منم

(خواجه علی اکبر مودودی)

رومی کی پیدائش خراسان کی تھی۔ ان کی زندگی کا بڑا حصہ قونیہ (ترکی) میں گزرا۔ مسعودیج
نسلاً ترک تھے اور فیروز شاہ تغلق کے قریبی قرابت دار۔ عجب نہیں کہ وہ ترکستان یا ازبکستان میں پیدا
ہوئے ہوں۔ ان کی زیادہ تر زندگی دلی میں گزری اور غالباً دکن میں انھیں سزائے موت ملی۔ خواجہ علی اکبر
مودودی کا تعلق حضرت مودود چشتی کے خاندان سے تھا۔ ان کی زندگی کا زیادہ تر حصہ لہ آباد میں گزرا۔
تینوں الگ الگ ماحول اور رسم و رواج کے پروردہ تھے۔ ان میں تصوف (جو اصلاً تصور کائنات ہے)
مشترک تھا۔ میرزا عبدالقادر بیدل تقریباً سو فی صدی ہندوستانی تھے۔ بہار میں پیدا ہوئے، بہار اور اڑیسہ
میں پلے بڑھے۔ متھرا میں بھی رہے، جہاں انھوں نے رشی منیوں کی صحبت اٹھائی۔ زندگی کا بڑا حصہ دلی
میں گزارنے کے بعد وہیں مدفون ہوئے۔ ”نکات الشعراء“ میں میر نے بیدل کا اردو شعر نقل کیا ہے۔

جب دل کے آستان پر عشق آن کر پکارا

پردے سے یار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں

میرورد نے وحدت طالب و مطلوب کے مضمون کو عشقیہ رنگ میں بھی کہا اور صوفیانہ رنگ

میں بھی۔

(۱) بسا ہے کون ترے دل میں گلبدن اے درد

کہ یو گلاب کی آئی تیرے پیٹے سے

فخص و عکس اس آیتے میں جلوہ فرما ہو گئے

ان نے دیکھا اپنے تئیں ہم اس میں پیدا ہو گئے

میر در صحیح النسل نجیب الطرفین سید عالمی مقام صوفی صافی اور تائش اہل اسلام تھے۔ فراسو سے
فرنگی (وفات ۱۸۶۱) نسلاً فرانسیسی رومن کیتھولک تھے۔ ان میں اور میر درد میں بظاہر کچھ مشترک نہ تھا۔
اب یہ شعر سنئے۔

یوں ہم آغوش ہوں پری کے ساتھ
جس طرح جسم ہو دے جی کے ساتھ

جلتے دل کی فراسو کر کے میر
موسیٰ طور ہو گئے ہیں ہم

فراسو کا شاعرانہ مرتبہ میر درد سے بہت فروتر ہے۔ لیکن روئے اور طرز نگہاری کے اعتبار سے ان کا پہلا شعر
درد کے مقولہ بالا شعروں میں سے پہلے شعر، اور دوسرا شعر، درد کے دوسرے شعر کے مقابل ہے۔
سوامی رام تیرتھ المتخلص بہ رام (وفات ۱۹۰۶) اقبال کے دوست تھے اور اپنے وقت کے
مشہور ویدانتی اور ہندو مذہب کے بہت بڑے شارح۔ سوامی رام تیرتھ کی ایک غزل کے چند اشعار پر
سلسلہ ختم کرتا ہوں۔

یہ میر کیا ہے عجب انوکھا کہ رام مجھ میں میں رام میں ہوں
بغیر صورت عجب ہے جوہ کہ رام مجھ میں میں رام میں ہوں
مرقع حسن و عشق ہوں میں مجھی میں راز و نیاز سب ہیں
ہوں اپنی صورت پی آپ شیدا کہ رام مجھ میں میں رام میں ہوں
زمانہ آئینہ رام کا ہے ہر ایک صورت سے ہے وہ پیدا
جو چشم حق ہیں کھلی تو دیکھا کہ رام مجھ میں میں رام میں ہوں
علی التواتر ہے پاک جلوہ کہ دل بنا برق طور سینا
تڑپ کے دس یوں پکار اٹھا کہ رام مجھ میں میں رام میں ہوں

اس بحث کو ختم کرنے کے پہلے میں یہ بات واضح کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ تصور
کائنات کا تعلق تہذیب، تاریخ اور روایات سے ہے۔ مذہب بعض اوقات ان چیزوں سے مختلف

سے صورت اور معنی کی وحدت کا اصول اور بھی واضح ہو جاتا ہے۔ میر کو پھر سنئے ۔

صورت پذیر ہم بن ہرگز نہیں وے معنی

اس رحر کو و یکن محدود جانتے ہیں

(دیوان اول)

اس بات کی تصدیق کے لئے، کہ معنی اور صورت (حقیقت اور استعارہ) کی وحدت کے تصور کا صرف اتفاقی میر کے یہاں نہیں آگیا ہے، بلکہ پوری تہذیب میں جاری و ساری ہے مندرجہ ذیل رہامیاں ملاحظہ ہوں۔ مخرجیام سے منسوب رہاگی ہے۔

ما لصبو کاشم و فلک لعبت باز

از راہ حقیقت نہ از راہ مجاز

بازچہ ہی کنیم بر نطع وجود

رشم بہ صندوق عدم یک یک باز

یہاں ہم صاف دیکھتے ہیں کہ انسان = ”کشمہ پتلی“ اور آسمان = ”کشمہ پتلی والا“ استعاراتی بیان ہے۔ لیکن شاعر نے ان کو استعارہ نہیں بلکہ نشانیاتی مساوات (Semiotic equation) قرار دیا ہے، اور صاف صاف کہا ہے کہ انسان = ”کشمہ پتلی“ اور آسمان = ”کشمہ پتلی والا“ مجاز (استعارہ) نہیں، بلکہ حقیقت ہے۔ خیام کے کوئی سات سو برس بعد ایران و شعا پور نہیں، بلکہ لاہور و دہلی میں محمد افضل سرخوش کے شاعر و سواہی بھوپت رائے بنیم ببراگی کہتے ہیں ۔

دریا نہ موج موج اندر دریا ست

در ذات و صفات حق تفاوت ز کیا ست

اے نحو حقیقت نظر آگن بہ مجاز

بے رنگ بعد رنگ چساں جلوہ نما ست

یہاں بھی بالکل صاف کہا جا رہا ہے کہ ذات و صفات حق تو ایک ہیں ہی، حقیقت اور مجاز بھی ایک ہیں، کیونکہ بے رنگ (ذات حق) اپنا جلوہ صدرنگی میں نمایاں کرتی ہے۔ لہذا بے رنگی (= حقیقت) در صدرنگی (مجاز) ایک ہی ہیں۔ (یہ ملحوظ رکھئے کہ استعاراتی معنی کو ہمارے یہاں مجازی معنی کہتے ہیں۔)

سبک ہندی کی شاعری میں (وہ فارسی ہو یا اردو) ”مثیل“ یا ”دلیل“ اسی لئے اہم ہے کہ حقیقت اور استعارہ ایک ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں حقیقت کو استعارے پر دلیل لاتے ہیں، مثلاً۔

(۱) سعی بہر راحت مصایہ ما کرون خوش است

بشنود گوش از برائے خواب چشم افسانہ ما

(غنی کاشمیری)

مسائے کے آرام کے لئے سعی کرنا اچھا ہے۔ یہ اصول حقیقت ہے۔ اس پر دلیل یہ استعارہ ہے کہ کان اس لئے افسانہ سنتا ہے کہ آنکھ (سوکرا) آرام پا سکے۔

(۲) قلعت بردوں نہ رفت دے از دیار ما

زخمی ز قلع شمع قند شام تار ما

(کلیم اہالی)

ہمارے گھر سے اندھیرا کبھی رخصت نہیں ہوتا۔ یہ حقیقت ہے (اگرچہ یہ خود استعارہ بھی ہے۔) اس پر دلیل یہ لائے ہیں کہ شمع کی لو، جو مثل قلع ہے، تاریک شام کو زخمی کر کے ہمارے گھر میں ڈال دیتی ہے۔ ظاہر ہے کہ جب شام زخمی ہو گئی تو اس کے کہیں آنے جانے کا سوال نہیں۔ لہذا اندھیرا ہمارے گھر سے کبھی رخصت نہ ہوگا۔ یہاں دوسرے مصرعے میں استعارہ ودا استعارہ کو ہر بار حقیقت کے طور پر استعمال کر کے اسے مصرع ادبی کے بیان پر دلیل ٹھہرایا ہے، اور مصرع ادبی خود استعارہ ہے۔

(۳) شراب تلخ از انگور شیریں خوب ی آید

نبا شد تا خرد کامل جنوں کامل نمی گردد

(صائب)

یہاں مصرع ادبی حقیقت پر مبنی بیان ہے۔ اسے مصرع ثانی کے استعاراتی بیان کی دلیل کے لئے لائے ہیں۔ یا اگر مصرع ثانی کو حقیقت مانئے تو مصرع ادبی استعارہ ہے!

(۴) کسی کا کب کوئی روز سید میں ساتھ دیتا ہے

کہ تاریکی میں سایہ بھی جدا رہتا ہے انسان سے

(ناخ)

مصرع اولیٰ کے استعارے پر دلیل مصرع ثانی کے بیان حقیقت سے آئی ہے۔ مزید ملاحظہ ہو۔

(۵) پاکان ازل کو نہیں پروا اے مربی
عیسیٰ کو ضرر کچھ نہ ہوا بے پدری سے

(ناخ)

اس شعر میں بھی مصرع اولیٰ کے استعاراتی بیان پر مصرع ثانی کے بیان حقیقت کو دلیل ٹھہرایا ہے۔
اگر یہ خیال گذرے کہ ناخ وغیرہ تو تھے ہی ”غیر ذمہ دار“ لوگ، ان سے ایسی باتیں بعید نہیں،
تو یہ چند اشعار دوسرے لوگوں کے سنئے۔

(۶) ہم چشم ہے ہر آبلہ پا کا مرا اشک

از بس کہ تری راہ میں آنکھوں سے چلا ہوں

(۷) نیاز ناتواں کیا ناز مرد قد سے برآوے

مثل مشہور ہے یہ تو کہ دست زور بالا ہے

(۸) اس کے خیال خط میں کسے یاں دماغ حرف

کرتی ہے بے مزہ جو قلم کی سریر ہو

(۹) پھولوں کے عکس سے نہیں جوئے چمن میں رنگ

مگل بہ چلے ہے شرم سے اس منہ کی آب ہو

شعر (۶) میں مصرع ثانی استعارہ ہے اور اسے مصرع اولیٰ کی دلیل ٹھہرایا گیا ہے، جو بنی بر حقیقت
بیان کا حکم رکھتا ہے۔ شعر (۷) میں بھی وہی حال ہے۔ شعر (۸) کے مصرع اولیٰ میں استعاراتی بیان کو واقعی
بنا کر پیش کیا ہے اور مصرع ثانی، جو بنی بر حقیقت ہے، اسے مصرع اولیٰ کی دلیل ٹھہرایا ہے۔ شعر (۹) میں وہی
طرز گزاری ہے جو شعر (۱) میں ہے۔ یہ تمام اشعار ناخ یا آتش یا ذوق کے نہیں، میر کے ہیں
(۶) و (۷) دیوان اول۔ (۸) و (۹) دیوان دوم۔ اب میر سے سو برس بعد کے لوگوں کو سنئے۔ یہ وہ لوگ ہیں
جن میں کلاسیکی شعریات پوری طرح متشکل نہیں، لیکن اس کا تصور کائنات ضرور پوری طرح کارفرما ہے۔

(۱۰) جو دل و جگر جلانے تو خن نے کی روانی

جو گلوں نے جوش کھایا تو کہیں گلاب نکلا

یہ شعر قدربگرای (۱۸۳۳ تا ۱۸۸۳) شاگرد غالب کا ہے۔ مندرجہ ذیل شعر جدیدۃً آبادی (۱۸۲۹ تا ۱۸۹۲) شاگرد شیرازہ بادی شاگرد آتش کا ہے۔

(۱۱) ہزاروں پردوں میں روشن ہیں مثل جلوۂ مہر

نہ چھپ سکیں گے کبھی پردۂ غبار میں ہم

اور مندرجہ ذیل شعر بہرام جی جاماسب جی بہرام (۱۸۲۸ تا ۱۸۹۵) کا ہے۔

(۱۲) دیدۂ بیدار سے عالم ہوا ہے سب مطیع

پوریائے فقر رنگ مسند کخواب ہے

متذکرہ بالا تین صاحبان کو صف اول کا شاعر نہیں کہہ سکتے۔ ان کے زمانے میں انگریزی یلغار بھی پورے زوروں پر تھی، اور ہندو اسلامی اقدار (جن کے یہ پاسدار تھے) مشکوک ہو چکے تھے۔ لیکن یہ لوگ اپنی شعری روایت سے کم و بیش آگاہ تھے، اور ان کا تصور کائنات ابھی (مثلاً) وہی تھا جو غالب کا تھا۔ اوپر کے تین شعر محض مشن نمونہ از خروارے ہیں۔ خیام سے لے کر بہرام تک تمام مثالوں سے صاف ثابت ہے کہ استعارہ بمنزلہ حقیقت ہے، یہ اصول کلاسیکی شعریات اور تصور کائنات دونوں میں جاری و ساری تھا۔

ہماری داستانوں میں بھی یہی اصول طلسمی مقامات اور جادو گروں کے تعمیر کردہ طلسموں کے ذریعہ ثابت ہوتا ہے۔ طلسم تو خیالی اور فرضی ہیں (یعنی ”حقیقی“ دنیا کا استعارہ ہیں۔) لیکن ان میں ہر چیز ”حقیقی“ دنیا جیسی ہوتی ہے۔ حتیٰ کہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ طلسم کے اندر ”حقیقی“ دنیا فرضی معلوم ہو۔ (ملاحظہ ہو ۶۷/۲)۔ پھر یہ کہ طلسم کے اندر بھی طلسم ہوتے ہیں، یعنی طلسم ظاہر اور طلسم باطن۔ طلسم باطن کا طلسم ظاہر سے وہی رشتہ ہے جو ”حقیقی“ دنیا کا طلسم سے ہوتا ہے۔ یعنی طلسم ظاہر کے رہنے والے طلسم باطن میں داخل نہیں ہو سکتے جب تک انھیں اجازت یا تسخیر نہ ہو۔ اجازت یا تسخیر کے بغیر عام حالات میں ”حقیقی“ دنیا والوں کو طلسم کی خبر نہیں ہوتی۔ گویا طلسم ان کے سامنے ہوتا ہے لیکن وہ بے خبر رہتے ہیں۔ استعارہ بھی ایسی ہی حقیقت ہے کہ جب تک شاعر ہمیں اس سے آگاہ نہ کرے ہمیں اس کی خبر نہیں ہوتی۔

فلکشن نگار کی حیثیت سے فلویئر (Gustave Flaubert) کی تمنا یہ تھی کہ مصنف اپنی تصنیف میں اس طرح ہو جیسے کائنات میں خدا، کہ اس کا عمل دخل ہر جگہ ہو، لیکن وہ کہیں دکھائی نہ دے۔ ڈراما نگار کی لا شخصیت کی یہ تلاش ناول کی صرف تکنیک کو کامل و اکمل کرنے کی غرض سے نہ تھی۔ بلکہ

فلوئیر کو یہ بھی امید تھی کہ اس طرح، جب وہ اپنی شخصیت کو بالکل پس پشت ڈال کر دنیا کو دیکھے گا تو وہ حقیقت کو اپنے اصل رنگوں میں دیکھ سکے گا۔ فلوئیر کا یہ خواب تو نہ پورا ہوسکا، لیکن نطوہ کے زیر اثر مغربی دنیائے اپنی اس ناکامی کو ضرور قبول کر لیا کہ سچائی محض استعارہ ہے، اس کی کوئی واجب، مطلق حیثیت نہیں۔ اسی لئے فلوئیر کے کوئی سو سال بعد راب گریئے (Alain Robbe Grillet) نے یہ کہہ کر صبر کیا کہ تعریف ہی حقیقت ہے، اس کے آگے کچھ نہیں۔ یعنی حقیقت وہی ہے جس میں بناؤں۔

یہ مشکلیں نہ پیدا ہوں اگر استعارے کو حقیقت کا نمائندہ نہیں، بلکہ خود حقیقت قرار دیا جائے۔ اس پس منظر میں یا کہ سن کا یہ قول بھی غیر ضروری ہو جاتا ہے کہ استعارہ لفظ کی جگہ لفظ رکھنے کا نام ہے (word-for-word substitution) اور مجاز مرسل ایک لفظ سے دوسرے لفظ تک پہنچنے اور پہلے لفظ کو ترک کرنے (word-to-word displacement) کا عمل ہے۔ جب وہ لفظ جو ایک لفظ کی جگہ رکھا گیا، خود بھی حقیقت کا حامل ہے، تو اس حقیقت سے بھی استعارہ بن سکتا ہے۔ لہذا مجاز مرسل بھی استعارہ ہی ہے۔ اس کو ایک اور طرح سے دیکھتا ہو تو شیخ اکبر محمد بن الدین ابن عربی کے اس بیان پر غور کریں کہ ”ہر شخص کا ایک طریق ہوتا ہے، جس پر وہ خود صرف وہی گامزن ہوتا ہے۔ لیکن یہ طریق، گام زنی ہی سے حاصل ہوتا ہے۔“ یعنی یہ طریق کوئی ایسی شے نہیں جس کے بارے میں پہلے سے معلوم ہو، اور جب کوئی اس پر گام زن ہو سکے۔ گام زنی ہی طریق ہے، اور طریق ہی گام زنی ہے۔

مندرجہ بالا صورت حال میں آندرے مالرو (Andre Malraux) کا یہ تقاضا ہمارے کلاسیکی شاعر اور شعر کے لئے بے معنی ہو جاتا ہے کہ فن کار کا پہلا عمل یہ ہے کہ وہ ”دیوتاؤں“ پر ”انگشت الزام اٹھائے“ جو ”انسانیت کو اپنی چاکری میں مقید رکھتے ہیں“۔ کلاسیکی شاعر کی نظر میں انسان اس کائنات میں اجنبی ہے۔ مذہب اور روحانیت و فیرہ اس کی رہنمائی کے لئے ہیں، لیکن انسان بطور فرد اکیلا ہے۔ اس کی اپنی کوئی اہمیت نہیں، مگر جو خدا چاہے۔ حتیٰ کہ بقول ابن قتیبہ، اگر کوئی شخص کسی شاعر کا ممدوح ہے تو اس لئے کہ خدا نے اس (ممدوح) کی توقیر چاہی تھی۔ اور اگر کوئی شخص کسی شاعر کا مہجو ہے تو اس لئے کہ خدا نے اس (مہجو) کی تذلیل چاہی تھی۔ ”(کتاب اشعار و اشعار)“۔ انسان اشرف المخلوقات سہی، لیکن وہ کائنات، یا نظم کائنات میں مرکزی حیثیت نہیں رکھتا۔ کائنات میں بہت سی چیزیں ہیں جن کے اثر انسان پر نہیں پڑتے۔ اور جب انسان کے پاس کائنات کا پورا علم نہیں تو وہ مرکز کائنات نہیں، بلکہ

کائناتی قوتوں کے رحم و کرم پر ہے۔ یہاں فن کار نامہ کائنات پر انگشت اٹھانے کے بجائے بہت سے بہت یہ کہہ سکتا ہے۔

ناحق ہم مجبوروں پر یہ جہت ہے مختاری کی

چاہتے ہیں سو آپ کریں ہم کو عبث بدنام کیا

(میر، دیوان اول)

اس طے یہ احتجاج میں اقبال (acceptance) بھی ہے، کہ کرنے والا کرتا رہے گا، اور ہم، جو مجبور ہیں، اس بات میں بھی مجبور ہیں کہ ہم پر مختاری کی تہمت لگتی رہے۔ ورنہ سچ یہ ہے کہ یہاں سب اعمال اضطراری ہیں۔

راہ کی کوئی سنتا نہ تھا رستے میں مانند جس

شور سا کرتے جاتے تھے ہم بات کی کس کو طاقت تھی

(میر، دیوان چہارم)

صبح اور خورشید کی مانند میرے جیب کو

چاک کا موجب ہے تو ہی تو ہی اسبابِ دُور

(درد)

کانٹ (Emmanuel Kant) نے ایک بار تین سوالوں میں انسانی تامل اور تفکر کا انچوڑ رکھ دیا تھا۔ کچھ عجیب نہیں کہ ان سوالوں کے جواب میں جو کچھ کہا جائے اسے ہم مجیب کا تصور کائنات قرار دیں۔ کانٹ کے سوالات ہیں:

میں کیا کچھ جان سکتا ہوں؟

مجھے کیا کرنا چاہیے؟

میں کیا امید کر سکتا ہوں؟

ہماری کلاسیکی غزل میں جو تصور کائنات ملتا ہے، اس کی روشنی میں ان سوالوں کے جواب ہم یوں بیان کر سکتے ہیں:

میرے علم کی کوئی حد نہیں مگر جو خدا چاہے۔

مجھے وہ کرنا چاہئے جس کی توفیق مجھے خدا دے۔

مجھے علم نافع اور عمل مقبول کی امید کرنا چاہئے۔

حضرت بابا فرید گنج شکر نے حضرت نظام الدین اولیا سلطان جی کو رخصت کرتے وقت دعا دی تھی کہ اللہ تمہیں دونوں دنیاؤں میں سعید کرے اور تمہیں علم نافع عمل اور مقبول عطا کرے۔ اس دعا میں مرکزی نکتہ یہی ہے کہ انسان کوئی بھی انسان، اعانت خداوندی کے بغیر کچھ نہیں پاسکتا، کچھ بھی نہیں جیت سکتا۔ اور جب ایسا ہے تو اس تصور کائنات میں ایک طرح کی اشرافیت (elitism) ہے، اور ساتھ ہی ساتھ بنیادی انکسار بھی ہے، کہ انسان خود کچھ نہیں۔ اس تصور کی رو سے فن کار کو معنی کی ضرورت نہیں۔ رولاں ہارت (Ronald Barthes) کہتا ہے کہ ”تحریر کا عمل معنی (کو حاصل کرنے اور بیان کرنے) کی ضرورت کی اذیت میں گرفتار رہتا ہے۔“ یہ مغربی تصور کائنات ہے۔ ہماری کلاسیکی شاعری میں جو نظریہ کائنات ہے، اس کی رو سے کائنات میں معنی موجود ہیں اور زمانہ گزشتہ سے ان کو پہچانا گیا ہے۔ ہر زمانے کا شاعر ان معنی کو حاصل کرتا ہے اور اپنے لفظوں میں بیان کرتا ہے۔ غالب پہلے کلاسیکی شاعر ہیں جنہیں کائنات کے معنی میں شک ہے اور وہ اس طرح کے سوال کرتے ہیں۔

مہرہ و گل کہاں سے آئے ہیں

ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

انہیں سوالوں کے باعث غالب ہمارے پہلے جدید شاعر بھی ہیں۔ در نہ کلاسیکی شاعر کو دنیا کے معنی میں کوئی شک نہ تھا۔

جب کائنات میں فرد کو مرکزی حیثیت نہیں، اور فرد کوئی نئے معنی در یافت یا ایجاد نہیں کر سکتا، تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ الگ الگ اشیا اپنی انفرادی حیثیت سے (انفس) کوئی حیثیت نہیں رکھتیں۔ ضرورت اشیا کی عمومی حیثیت کو بیان کرنے کی ہے۔ نثر میں اس اصول کا اثر یہ ہوا کہ مثلاً داستان میں اس قسم کی کردار نگاری ممکن نہ ہو سکی جس کی مثالیں ہم ناول میں دیکھتے ہیں۔ یعنی ہر کردار میں الگ الگ طرح کے انفرادی خواص و خصائص ہونا، ہر کردار کی داخلی زندگی کا مطالعہ، ہر کردار کی صفات و عیوب میں ارتقائی کیفیت کا ہونا، وغیرہ۔ شاعری میں اس اصول کا اثر یہ ہو، کہ الگ الگ پھولوں، پھلوں، درختوں وغیرہ کا بیان ضروری نہ ٹھہرا۔ نہ ہی معشوق یا عاشق وغیرہ میں انفرادی صفات و خصوصیات کی کوئی اہمیت رہی۔

قاعدہ یہ ٹھہرا کہ ایک پھول، یا چند پھولوں کے نام بیان کرنا کافی ہے۔ اور ان پھولوں کی بھی پچھڑیوں، ان کی لکیروں، ان کی بناوٹ، ان کے رنگوں کا بیان غیر ضروری ہے۔ ”گل“ کہا تو اس سے مراد نہ صرف گلاب کا ہر پھول ہوتی، بلکہ ضرورت ہوئی تو ”گل“ کے معنی ”کوئی پھول“ یا ”سب پھول“ بھی فرض کر لئے گئے۔ اسی اعتبار سے، عاشق کی زندگی کے معاملات، معشوق کی شخصیت، اس کا حسن، یہ سب چیزیں انفرادی تفصیل کے بجائے اجمالی تعمیم کے ساتھ بیان کی گئیں۔

حالی نے بڑے رشک اور تحسین کے انداز میں لکھا ہے کہ والٹر اسکاٹ (Walter Scott) جب روکی کا قصہ لکھ رہا تھا (مراد اسکاٹ کی نظم (Rokeby) مطبوعہ ۱۸۱۳ء سے ہے) تو وہ جنگل میں جا جا کر مختلف پھول پتیوں کی شکل و صورت، خوشبو وغیرہ کوائفِ غور سے دیکھ کر اپنی کاپی میں نوٹ کر لاتا تھا، اور تب ہی وہ ان کا بیان اپنی نظم میں داخل کرتا تھا۔ حالی چاہے تھے کہ اردو کے شاعر بھی اس طرح کی ”واقعہ نگاری“ کریں۔ اول تو بے چارہ اسکاٹ کیا، اور اس کی شاعری کیا؟ اگر ایسی مثال ہی لائی تھی تو فلوپٹر کی مثال لاتے، جس نے سروی کی ایک پوری رات کھلے کھیت میں گزار دی، یہ دیکھنے کے لئے کہ پودوں پر ٹھنڈک اور پالے کا اثر کیسا ہوتا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ انگریزی تہذیب کے دباؤ میں آ کر حالی نے انفس پر آفاق کی فوقیت کا تہذیبی اصول نظر انداز کر دیا۔ ”واقعہ نگاری“ کے لئے ضروری نہیں کہ ہر پھول کی پچھڑی، اور ہر لباس کی ہر شکن، اور ہر چہرے کا ہر خط و خال بیان کیا جائے۔ (یہ بات تو کٹر سے کٹر واقعیت نگار مثلاً ایمل زولا بھی نہ کر سکا۔) یہ قطعی ممکن ہے کہ اشیاء کے جوہر کو ہر وقت موجود فرض کر کے صرف اشاروں اور خاکوں سے وہی کام لے لیا جائے، خاص کر جب اصل مقصد اصول کو قائم کرنا ہو، نہ کہ فروغ کو۔

نشوونما ہے اصل سے غالب فروغ کو
خاموشی ہی سے لٹکے ہے جو بات چاہئے
ہے رنگ لالہ دگل و نرس جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہئے
سر پائے خم پہ چاہئے ہنگام بے خودی
رو موئے قبلہ وقت مناجات چاہئے

یعنی بحسب گردش پیمانہ صفات

عارف ہمیشہ مست مئے ذات چاہئے

یعنی کل دلالہ و سرین کا رنگ تفصیل سے جدا جدا بیان کرنا فضول ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ جس رنگ کو بھی لیں، اس کے ذریعہ بہار (جو تمام رنگوں کا رنگ ہے) کا اثبات ہو سکے۔ اصل (جز) نہیں تو فروغ (شائیں) بھی نہیں۔ لہذا فروغ کو چھوڑ کر اصل کو اختیار کرنا ضروری ہے۔ اگر بے خودی ہے تو اس کے اظہار کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ نشے میں لڑکھڑا کر اپنا سراپاے ثم میں ڈال دیا جائے۔ اور مناجات کرنی ہے تو قبلہ رو ہو کر، پوری طرح متوجہ ہو کر کی جائے۔ اصل چیز ذات (جو ہر = essence = اصل) ہے، نہ کہ صفت (عرض = form = شارخ)۔

واضح رہے کہ آفاق کی انیس پر فوقیت کا اصول تہذیبی اصول ہے۔ یعنی کسی دوسری تہذیب (مثلاً مغرب) میں اگر کوئی اور اصول رائج ہو تو کوئی ہرج نہیں۔ کسی کو کسی پر فوقیت نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک تہذیب کے اصول دوسری پر مسلط نہیں ہو سکتے۔ دوسری بات یہ کہ ایسا نہیں ہے کہ ہمارے تمام کلاسیکی فنون میں تفصیلات کے اخراج کا یہی اصول تھا۔ مثال کے طور پر، مصوری میں اگر کسی پھول یا جانور کی تصویر الگ سے بنتی تھی، اور مقصد یہ ہوتا تھا کہ پھول یا جانور کے انفرادی خال و خد واضح کئے جائیں، تو ایسی تصویر میں تمام انفرادی تفصیلات کا خیال رکھا جاتا تھا۔ لیکن (مثلاً) تناسب وقوعی (perspective) کے اصول سے واقف ہونے کے باوجود ہمارے مصور اس تناسب (perspective) کا لحاظ غیر ضروری (بلکہ شاید معترض) سمجھتے تھے۔ اس سلسلے میں یہ بات قابل لحاظ ہے کہ چینی مصوری میں بھی تناسب وقوعی کا وجود نہیں۔ جاپانی اور چینی منظر کشی میں سارا تناسب وقوعی اس مضروبے کے اعتبار سے ہوتا ہے کہ مصور سارے منظر کو کسی بلندی سے دیکھ رہا ہے۔

چینی مصوروں کو تناظر وقوعی سے روشناس کرانے کا کام ۱۷۲۹ء میں ایک مغربی مصور نے انجام دیا۔ بعض لوگوں نے اس کی تحسین کی، لیکن چین کے شہنشاہ نے بڑے پتے کی بات کہی کہ مغربی مصوری میں محض تشابہ ہے، جب کہ مصوری کی تعین قدر کے اور بھی بہت سے معیار ہو سکتے ہیں۔ مغرب میں سب سے پہلے اس نکتے کو اردن پین کا فسکی (Erwin Panofsky) نے سمجھایا کہ مختلف علامتی نظاموں کے تحت لوگ دنیا کو مختلف طرح سے بیان کرتے (یا حقیقت کی منظر کشی کرتے) ہیں۔ اس نے یہ

بھی بتایا کہ اصل غلطی لوگ یہ کرتے ہیں کہ ان کے خیال میں فن کار دنیا کو ٹھیک اسی طرح بیان کرتا ہے جیسی کہ وہ اسے دکھائی دیتی ہے۔ حالاں کہ دراصل فن محض ایک طریقہ ہے اس بات کا کہ سطح قرعاس یا کیٹوس پر مختلف تصویری عناصر کو کس طرح منظم کیا جائے۔ ارنسٹ کیسرر (Ernst Cassirer) نے علامتی حیثیت کی بحث کی ضمن میں ہمیں بتایا ہے کہ علامتی حیثیتوں (مثلاً شاعری) کا اصل تفاعل یہ ہے کہ وہ ہمیں بتاتی ہیں کہ مختلف علاقوں اور تہذیبوں کے لوگ دنیا کو کس طرح دیکھتے اور سمجھتے ہیں۔

ہمارے تصور کائنات میں آفاق کو انفس پر فوقیت دینے کا نتیجہ یہ بھی ہوا کہ اشیا کو بیان کرنے میں کثرت کا انداز کارفرما ہوا۔ یعنی جب اشیا کی انفرادی پہچان متعین نہیں کرتا ہے تو ان کی مجموعی پہچان قائم کرنے کے لئے ہر بات میں شدت پیدا کی جائے۔ اگر بہار ہے تو سب بہاروں سے بڑھ کر ہے۔ اگر درود جدائی ہے تو ایسا کہ کسی پر ایسا وقت نہ گذرا ہوگا۔ اگر معشوق ہے تو اس کا حسن تمام دنیا سے انفروز ہے، وغیرہ۔ یہ مبالغہ (= استعارہ) تو ہے ہی لیکن محض مبالغہ نہیں۔ یہ ایک اصول حقیقت کا اظہار ہے۔ حقیقت کو جتنا بڑا کر کے، اور بڑھا چڑھا کر بیان کیا جائے، اس کا بیان اتنا ہی وثوق انگیز ہوگا۔

مہاتما بدھ کا توں تھا کہ ہم وہی کچھ ہیں جو ہم نے سوچا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ کائنات ہمارے مفروضے سے زیادہ نہیں۔ ہمارا مفروضہ بدلے گا تو کائنات بھی بدل جائے گی۔ اگرچہ اس تصور کی بھی جھلک کہیں کہیں ہماری کلاسیکی شاعری میں مل جاتی ہے، لیکن اس شاعری میں جو تصور کائنات عام طور پر جاری و ساری نظر آتا ہے وہ یہ ہے کہ کائنات ہمارے خارج میں ہے اور غیر تبدیل پذیر ہے۔ جس چیز کی جو جگہ مقرر ہے وہی قائم رہے گی۔ معشوق، عاشق، رقیب، ناصح، سارے لوگ جیسے ہیں ویسے ہی رہیں گے، جہاں ہیں وہیں رہیں گے۔ دنیا میں جو قوتیں متصرف اور کارفرما ہیں وہ عام طور پر شکلم/عاشق کے خلاف ہیں۔ وہ ایسی ہی رہیں گی۔ کوئی قوت ان کا مزاج و رجحان نہیں بدل سکتی۔

ایک طرح سے دیکھئے تو سب لوگوں، سب قوتوں، کا کردار ازل سے طے ہو چکا ہے۔ لہذا سب کے سب اپنے اپنے مقررہ کردار کے اعتبار سے اداکاری (role playing) کر رہے ہیں۔ آؤن (Auden) کہتا ہے کہ ”ہمارا (مغربی) ادب جن سوالوں کو اٹھاتا ہے وہ ہماری تہذیب کے بارے میں نہیں، بلکہ ہمارے بارے میں ہوتے ہیں۔“ اس اصول کے قطعی برخلاف، اردو کی کلاسیکی غزل جو سوال اٹھاتی ہے وہ شاعر/شکلم کے بارے میں نہیں، بلکہ اس کی تہذیب کے بارے میں ہوتے ہیں ممکن ہے کہ

جان ڈن (John Donne)، شیلی، جی۔ کیٹس اور گوئے کا بھی کلام پڑھ کر ہم ان لوگوں کے داخلی کوائف سے آگاہ ہو سکیں۔ اس کے برخلاف میر کا کلیات پڑھ کر ہمیں ان کی تہذیب کے بارے میں بہت کچھ معلوم ہوگا، ان کے تصور کائنات کے بارے میں بہت کچھ معلوم ہوگا، لیکن میر کی شخصیت کے بارے میں ہمیں بہت کم معلوم ہو سکے گا۔ (اردو کے نقاد کچھ بھی کہیں۔) اور غالب کے کلام سے ان کی شخصیت کے بارے میں تو کچھ بھی نہ معلوم ہوگا۔ تعجب یہ ہے کہ ٹی۔ ایس۔ ایٹ کو یہ بات معلوم تھی کہ شاعری شخصیت کا اظہار نہیں، بلکہ وسیلے (medium) کا اظہار ہے۔ یعنی ہر صنف سخن کے تقاضے الگ الگ ہوتے ہیں اور ہمارا اظہار ان تقاضوں کا پابند ہوتا ہے۔ لیکن ہمارے نقاد ہیں کہ اب بھی میر اور غالب کے یہاں ذاتی واردات تلاش کرتے ہیں اور ناسخ و شاہ نصیر و ذوق کو ذاتی واردات کے فقدان کی بنا پر مطعون کرتے ہیں۔ جب کائنات میں کوئی تبدیلی ہی نہیں ہو سکتی، تو شاعر/مستکلم کے کوائف، جو سو میاتی طور پر متعین ہو چکے ہیں، ان میں تبدیلی کہاں سے ہو سکتی ہے؟ اگر ایسی تبدیلی کی محجاش ہو تو عاشق ترک عشق بھی کر سکتا ہے، کسی اور پر بھی عاشق ہو سکتا ہے، معشوق ترک تم بھی کر سکتا ہے، رقیب بواہوی کے بجائے غلام چٹکی اور بے ریائی اور سرفروشی اختیار کر سکتا ہے، وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ کلاسیکی غزل میں یہ باتیں ممکن نہیں۔ اسی طرح، کلاسیکی (کر بلائی) مرثیے میں بھی کرداروں کے ذہنی واردات کا بیان اور ان کے انفرادی شخصی خصوصیات میں ارتقاء یا تبدیلی کا کوئی تصور ممکن نہیں، الا یہ کہ ایسی تبدیلی تاریخی طور پر ثابت مانی جاتی ہو۔

تصور کائنات پر زبان، مذہب، تاریخ، یہ سب اثر انداز ہوتے ہیں۔ لیکن اگر اس میں بعض باتیں مذہبی نقطہ نظر سے بالکل درست یا مستحسن نہ بھی ہوں تو کوئی ہرج نہیں۔ تہذیبوں میں بہت سی چیزیں ایسی بھی ہو سکتی ہیں جو ان میں مروج مذاہب کے پہلے سے چلی آ رہی ہوں۔ اور بعض اوقات ایسی چیزیں ان میں مروج مذہب کا حصہ بھی بن جاتی ہیں (جیسے نصاریٰ کے یہاں کرسس جو قبل از مسیح کا تہوار ہے۔) تاریخ کا معاملہ یہ ہے کہ بہت سی تاریخ بنائی ہوئی، یا مفروضہ ہوتی ہے۔ بنائی ہوئی تاریخ سے مراد ایسے واقعات ہیں جو کسی نہ کسی باعث تاریخی سچائی کے طور پر مشہور کر دیئے جاتے ہیں۔ مفروضہ تاریخ سے مراد ہے کسی گزشتہ واقعے (یا واقعات) کے بارے میں ایسے تصورات، یا ان واقعات کی ایسی تعبیریں، جو اپنی دلکشی کے باعث (یا اس لئے کہ وہ کسی طاقتور طبقے یا گروہ کے لئے منفعت کا باعث ہیں) مقبول د

معروف ہو کر بیچ کا درجہ حاصل کر چکی ہوں۔ زبان کا اثر تصور کائنات پر براہ راست اور مسلسل ہوتا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ کائنات کے بارے میں کوئی ایسا بیان، یا کوئی ایسا عقیدہ ممکن ہے زبان جس کو بیان نہ کر سکتی ہو۔ فلسفہ لسان میں عام طور پر یہ بات کہی جاتی رہی ہے کہ ہمارا تصور کائنات ہماری زبان کا مرہون منت ہے۔ بیسویں صدی کے بہت سے مقبول خیالوں کی طرح یہ خیال بھی نطشہ (Nietzsche) سے شروع ہوا ہے۔ بعد میں رسل (Bertrand Russell) نے بھی دیکارت (Descartes) کی تنقید میں ایسی ہی بات کہی کہ دیکارت کے قول ”میں سوچتا ہوں اس لئے میں ہوں“ میں غلطی یہ ہے کہ ”میں“ جو گرامری تفاعل کا اظہار ہے، اسے وجودی تفاعل کا اظہار سمجھ لیا گیا ہے۔

شعر شور انگیز

نالہ بلبیل کی کیا تاثیر شور انگیز ہے
قطرہ شبنم سے دھم گل تک داں بن گیا
(شاہ نصیر)

مغربی عرفا اور قدما میں ہے، جیسا عراقی۔ ان
کا کلام دھماکتی و دھماکتی سے لب ریز، قدسی
شاہجہانی شعرا میں صائب کلیم کا ہم عصر وہم
چشم، ان کا کلام شور انگیز۔

(غالب، نظام علانی)

ردیفی

دیوان اول

ردیفی

۳۷۵

ہست اپنی ہی یہ تھی میر کہ جوں مرغ خیال
اک پر افشانی میں گذرے سر عالم سے بھی

۳۷۵/۱ اس مضمون پر، کہ مرغا ہارے لئے آسان ہے، میر نے کئی شعر کہے۔ مثلاً ملاحظہ ہو ۲۰/۱ اور ۶۰/۳۔ اسی طرح، یہ مضمون بھی میر نے کئی بار باندھا ہے کہ ایک بار پر پھڑ پھڑا کر قید مقام سے نکل جائیں۔ چنانچہ دیوان اول ہی میں ہے ۔

ہم قفس زاد قیدی ہیں ورنہ
تا چین ایک پر فشانی ہے

لیکن پھر بھی، شعر زیر بحث میں کئی باتیں ایسی ہیں جو اسے عمدہ شعروں میں بھی ممتاز کرتی ہیں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ مرغ خیال کی طرح سر عالم سے گذر جانا (یعنی دنیا کے اس پار نکل جانا، دنیا کو چھوڑ جانا) نہایت بدیع بات ہے، کیونکہ خیال کی صفت ہی یہ ہے کہ وہ مقام کا پابند نہیں ہوتا۔ پھر ”مرغ خیال“ کہہ کر ”پرافشانی“ کا جواز پیدا کر دیا۔ ”خیال“ کو مرغ سے تشبیہ دینا بھی نئی بات ہے۔ یہ اس لئے اور بھی مناسب ہے کہ ”خیال“ کے لئے ”آسان پیا“، ”آسان میر“ وغیرہ صفات لاتے ہیں۔

اب آگے دیکھئے۔ خیال کو سر عالم سے گذر جانے والا کہا ہے۔ اس میں کنایاتی معنی یہ نکلے کہ خیال کے لئے ممکن ہے کہ دنیا کے اس پار (یعنی عالم مرگ، عالم اوداج) کے حالات جان سکے۔ اس سے

یہ کتاب لکھا کہ دنیا کے بعد یا دنیا سے آگے ایک عالم (یا کئی عالم) کا وجود ہے۔ پھر یہ کہ خیال کی رفتار کا اندازہ اور بیان نہیں ہو سکتا، اس کے باوجود میر نے ایسا استعارہ تلاش کر لیا جس سے خیال کی رفتار کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ بس ایک بار پر پھڑ پھڑائے اور دنیا کے اس پار پہنچے۔ یہ استعارہ اس لئے بھی خصوصی قوت اور محاکات کا حامل ہے کہ بہت سے پرندے اڑنے سے پہلے بیٹھے ہی بیٹھے ایک بار پر پھڑ پھڑاتے ہیں۔ لہذا ایک معنی یہ ہوئے کہ پر کا کھولنا ہی کافی ہے، اتنے ہی میں زمین آسمان ملے ہو جاتے ہیں۔

”ہمت“ یہاں کثیر المعنی لفظ ہے۔ اگر اس کے معنی ”جرات“ لئے جائیں تو اس میں دو کتاے ہیں، اول تو یہ کہ اس قدر طویل اور تیز رفتاری سے کئے جانے والے سفر کی ہمت کی۔ دوسرا کتاب اس بات کا ہے کہ موت سے خوف نہ کیا۔ لیکن لفظ ”ہمت“ کے صوفیانہ اصطلاحی معنی ہیں ”دنیا اور دنیا والوں سے کوئی لگاؤ نہ رکھنا۔ دنیا سے کسی چیز کی توقع یا امید نہ رکھنا۔“ بالفاظ دیگر، دنیا کے علائق کو ترک کرنے کا نام ”ہمت“ ہے۔ عربی کا مشہور مطلع ہے۔

اقبال کرم می گزد ارباب ہم را
ہمت نہ کھد نیشتر لا و فہم را
(اہل ہمت کے لئے کسی کا احسان قبول
کرنا اس قدر تکلیف دہ ہے۔ جیسے کسی کو
کوئی چیز کاٹی ہو۔ ہمت ہاں یا ختمیں کا
تشریح بھی نہیں کھاتی۔)

لہذا اگر ہمت کا تقاضا ترک تعلقات اور ترک توقعات ہے تو ”ہمت“ کا بہترین مظاہرہ یہی ہے کہ انسان سرعاً عالم سے گذر جائے۔ اب مصرع اوٹی میں ”ہی“ اور مصرع ثانی میں ”بھی“ کی معنویت اور واضح ہوتی ہے، کہ ہمت تو اور لوگ بھی کرتے ہیں، لیکن یہ اپنی ہی ہمت تھی کہ ہم نے دنیا ہی خالی کر دی۔ خوب شعر ہے۔

۳۷۱

میں کے پاس سے محمد بنک نہ بچے
عمر نے ہم سے بے وفا کی

۳۷۱/۱ اس شعر میں الم کی، بلکہ کیفیت کا دریا موج زن ہے۔ لیکن اس میں کیفیت کے علاوہ بہت کچھ ہے۔ سب سے پہلے تو مضمون کی مدد دیکھئے، کہ عام طور پر معشوق کو وعدہ خلاف اور عاشق کو یاد دلا کہتے ہیں۔ یہاں بے وفا کی کا التزام معشوق پر نہیں، بلکہ عمر پر ہے۔ اس میں استعاراتی پہلو بھی ہے، کہ محاورہ ہے ”فلاں کی عمر نے وفا کی“ (یعنی وہ بہت جلد مر گیا، یا اپنا کام مکمل کئے بغیر مر گیا۔) اب صورت یہ پیدا ہوئی کہ معشوق تو یاد دلا (یا مہم کا پکا) تھا ہی، شکم بھی اپنے اعتماد میں خالص تھا۔ اسے اپنی محبت اور معشوق کی استقامت پر اعتماد تھا۔ لیکن ایک تیسری ہستی، یعنی عمر نے سارا کھیل بگاڑ دیا۔ یہ بات تو ہمارے دھیان ہی میں نہ تھی کہ عشق کے معاملے میں اصل وفا اور بے وفا کی تو عمر سے سرزد ہوتی ہے۔ عمر اگر وفا کرے تو معشوق کا وعدہ وفا ہو ہی جائے۔

اب یہاں سے معنی کے کئی پہلو نکلتے ہیں۔ (۱) معشوق نے کوئی وقت یا کوئی مدت نہ مقرر کی تھی، بس یہ کہا تھا کہ ہم وعدہ پورا کریں گے۔ شکم نے تمام عمر انتظار کیا، لیکن وعدہ پورا نہ ہونے کی نوبت نہ آئی۔ (۲) اگر عمر طویل تر ہوتی تو وعدہ پورا ہو ہی جاتا۔ (۳) شکم عمر طبعی کو نہ پہنچا، عالم جوانی ہی میں مر گیا (عمر نے اس سے وفائ نہ کی۔) (۴) عمر طبعی کو نہ پہنچنے کی وجہ یہ تھی کہ معشوق کے جور، یا ہجراں کے صعب و تعب، نے وقت سے پہلے ہی موت کا سامان کر دیا۔ (۵) معشوق کا وعدہ پورا ہونے کو عمر خضر چاہئے، اور وہ نصیب میں نہیں۔ (۶) معشوق کی مدت حیات عاشق کی مدت حیات سے زیادہ تھی۔ لیکن معشوق ہمیشہ جوان رہتا ہے، اور عاشق بہر حال نامرد ہے، چاہے وہ بوجھل ہو کر مرے، چاہے وقت سے پہلے۔

ابھی تک ہم یہ فرض کر رہے ہیں کہ "ایمانی عہد" سے وصل کے وعدے کا ایفا مراد ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ شعر میں کوئی بات ایسی نہیں جس کی بنا پر ہم یقین سے کہہ سکیں کہ یہاں وعدہ وصل بھی مراد ہے۔ مثلاً مصنفہ قبلہ کے کلمات ذہن میں آتے ہیں: (۱) "مشتوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تم سے مل کر رہیں گے۔" (۲) "مشتوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تم پر تمام طرح سے اور تمام طرح کے ظلم کریں گے۔" یعنی تمہیں اوروں سے ممتاز کریں (یار نہیں) گے۔ (۳) "مشتوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تم پر ظلم کریں گے۔" (۴) "مشتوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تم سے وصل سے شاد کریں گے۔" (۵) "مشتوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم رقیبوں سے قطع تعلق کر لیں گے۔ وغیرہ۔ یعنی عہد کی نوعیت کو ہم دیکھ کر چند در چند معنی پیدا کئے ہیں۔

دیوان دوم میں عمر کی بے وفائی کا مضمون ہے۔

جفا اس کی نہ بچنی انتہا تک

دریغاً مرنے کی بے وفائی

اس شعر میں کیفیت بہت کم ہے، اور عمر کی بے وفائی نے جس چیز سے محروم رکھا (انتہا بے جفا)

اس کی وضاحت کے باعث تہ داری بھی کم ہو گئی ہے۔ شعر زیر بحث میں جو امکانات ہیں، ان میں ایک یہ

بھی ہے کہ مشتوق نے ہمارے ساتھ ظلم یا قتل میں کوئی امتیاز نہ برتا۔ بظاہر یہ بات دور از کار معلوم ہوتی

ہے، لیکن میر نے اس مضمون کو کئی بار باندھا ہے۔

سان مارا اور کشتوں میں مرے کشتے کو بھی

اس کشندہ لڑکے نے بے امتیازی خوب کی

(دیوان دوم)

یہ کیا کہ دشمنوں میں مجھے ساننے لگے

کرتے کسو کو ذبح بھی تو امتیاز سے

(دیوان ششم)

شعر زیر بحث جس غزل سے لیا گیا ہے، اس میں ایک اور شعر اس طرح کا ہے جس میں مشتوق کو مزہ

ٹھہرانے سے گریز کیا گیا ہے، اور الزام ایسی ہستی پر رکھا ہے جس کو عام طور پر ملزم نہیں ٹھہراتے۔ یعنی یہ

شعر بھی اسی قسم کی مضمون آفرینی کی مثال ہے جیسی ہم نے شعر زیر بحث میں دیکھی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس شعر میں بھی معنی کے وہ پہلو نہیں ہیں جن کی بنا پر زیر بحث شعر کو چار چاند لگ گئے ہیں۔

دل میں اس شورخ کے نہ کی تاثیر

آہ نے آہ نارسائی کی

آہ کا نارسائی کرنا، یعنی آہ کا (Active Agent) یا فاعل (Subject) ہونا البتہ بہت خوب

ہے۔ عام طور پر کہتے ہیں کہ آہ نارسا رہی۔ میر نے اس کے برعکس آہ کو صرف نارسا نہیں کہا ہے، بلکہ اسے نارسائی میں عملاً مصروف دکھایا ہے۔

دیوان ششم کے دو شعروں میں عمر کی بے وفائی کا یہی مضمون بڑے دلچسپ پہلو سے

باغداد ہے۔

وہ اب ہوا ہے اتنا کہ جو رو جھا کرے

افسوس ہے جو عمر نہ میری وفا کرے

دیوانی کچھ رہتی تو اس کی جھا کا الٹا مزہ

عمر نے میری گذر جانے میں ہائے درخشاں کی

۳۷۷

دن رات سری چھاتی جلتی ہے محبت میں
کیا اور نہ تھی جا کہ یہ آگ جو یاں دابی

۱/ ۳۷۷ اس شعر میں بھی کیفیت کا دور دورہ ہے۔ شورا نگیزی بھی ہے۔ لیکن ممکن ہے کہ کیفیت کا ایک حصہ اس بات کا مرہون منت ہو کہ شعر میں بعض الفاظ قدیم طرز کے ہیں (چھاتی، جا کہ، یاں دابی) جن کے باعث ہمارے اور شعر کے درمیان رومانی قائلہ پیدا ہو گیا ہے۔ ٹیری (Terry) Eagleton نے رومن یا کبسن (Roman Jacobson) کے ”نظریہ انحراف“ پر یہی اعتراض کیا ہے کہ اگر شاعری کی زبان عام روزمرہ زبان سے انحراف (distortion) اور (organised violence) یعنی توڑ پھوڑ اور منظم تشدد کرتی ہے تو عام روزمرہ زبان کا معیار کیا ہے؟ اینگلٹن کا کہنا ہے کہ انجیل کے Authorized Version (۱۶۱۱ء) میں ہمارے لئے جو دلکشی ہے وہ اس لئے بھی ہے کہ اس کی زبان کی قدامت ہمیں بہت بھلی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن کیا یہی قدیم زبان سولہویں صدی کے آخر میں ”عام روزمرہ زبان“ نہ تھی؟ اس سوال کے کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً (۱) پرانی زبان کی دلکشی ہمارے لئے بچے کی توہلی زبان کی دلکشی ہے۔ اسے ادبی حسن پر محمول نہ کیا جائے۔ (۲) پرانی زبان اگر سمجھ میں نہ آئے تو دلکش نہیں۔ لہذا اصل معاملہ معنی کی خوبصورتی کا ہے، الفاظ کی قدامت کا نہیں۔ (۳) الفاظ کی قدامت بعض اوقات دلکشی کے بجائے بے لطفی بھی پیدا کرتی ہے۔ (جیسا کہ ہم آج کل ”آئے ہے، چائے ہے“ جیسی ردیفوں میں دیکھتے ہیں، جن کے ذریعہ شاعرے کے شعرا ”طرز میر“ پیدا کرنے کی بچکانہ کوشش کرتے ہیں۔ لہذا الفاظ کی صرف قدامت نہیں، بلکہ ان کا مناسب ماحول، بنیادی اور اہم ترین بات ہے۔)

لیکن ان جوابات کے باوجود ہمیں اس بات پر متنبہ رہنا چاہئے کہ ہم کسی شعر کو محض اس بنا پر

خوبصورت نہ قرار دے دیں کہ اس کی زبان کا پرانا پن ہمیں بھلا معلوم ہوتا ہے۔ شعر زیر بحث میں کئی باتیں ایسی ہیں جو غور کرنے پر کھلتی ہیں۔ معنی کا ایک پہلو تو یہ ہے کہ متکلم کا دل محبت کا گنجینہ ہے، اور اس کا سینہ دن رات سوز محبت سے جلتا ہے۔ یعنی متکلم کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گویا اس کے علاوہ اور کسی دل میں محبت ہے ہی نہیں۔ یا پھر اور دلوں میں جو محبت ہے وہ اصلی نہیں، بلکہ محبت کا محض ہلکا سا پرتو ہے۔ یا پھر متکلم کو اس بات کا دعویٰ ہے کہ ساری دنیا کی محبت میرے ہی سینے میں ہے (یعنی باقی دنیا والوں کو محبت اسی خزانے سے ملی ہے۔) معنی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ محبت سے عرفان خداوندی مراد ہے۔ قرآن میں ہے کہ اللہ نے اپنے علم کا بوجھ زمین و آسمان کو دینا چاہا، لیکن انھوں نے انکار کیا۔ انسان نے اپنی لاعلمی اور کم عقلی کے باعث اس بوجھ کو قبول کر لیا۔ ان معنی کی روشنی میں مصرع اولیٰ کا استفہام بہت دلچسپ ہو جاتا ہے، کہ خود ہی اس آگ کو قبول کیا اور اب خود ہی شکوہ کر رہے ہیں کہ اسے اور کہیں کیوں نہ دایا؟

اگر سوال اٹھے کہ عرفان خداوندی کو آگ کہنے کا کیا جواز ہے؟ تو جواب یہ ہے کہ عرفان حاصل ہی اس وقت ہوتا ہے، جب اللہ کی محبت کا سوز دل میں ہو۔ راسخ عظیم آبادی نے اسے براہ راست آگ کہا بھی ہے، اور ممکن ہے کہ بنیادی مضمون انھوں نے میر ہی سے حاصل کیا ہو۔ راسخ عظیم آبادی۔

جہراں ہوں کہ دابی دل پردانہ میں وہ آگ

جس آگ سے پر خوف دل روح الامیں ہو

اب میر کے شعر کی طرف مراجعت کیجئے۔ مصرع ثانی میں انشائیہ انداز نے شکایت کا لطف تو پیدا کیا ہی ہے، اس میں نکتہ یہ بھی ہے کہ کائنات کی وسعت محبت کی آگ کے لئے تنگ تھی۔ یا پھر خداے تعالیٰ پر طعنے ہے، کہ انھیں ایسی کون سی جگہ کی چٹائی تھی کہ نگاہ انتخاب میرے سینے پر پڑی۔

”آگ دابنا“ کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ آگ کو راکھ وغیرہ سے اس طرح ڈھک دینا کہ انکارے تو پاتی رہیں، لیکن شعلے فرو ہو جائیں۔ حاتم نے اسی مفہوم میں یہ محاورہ باندھا ہے، اور اغلب ہے کہ میر کے مضمون پر شاہ حاتم کے شعر کا پرتو بھی ہو۔

بدن پر کچھ مرے ظاہر نہیں اور دل میں سوزش ہے

خدا جانے یہ کس نے راکھ اندر آگ دابی ہے

”آگ دابنا“ کا دوسرا مفہوم ہے، ”آگ کو بجھا دینا“۔ چنانچہ ذوق کا شعر ہے۔

تھک دلوں کی اگر آہ سرد دوزخ میں
پڑے تو واقعی اک بار آگ داب تو دے

میر کا کمال یہ ہے کہ ان کے شعر میں محاورے کے دہنوں معنی درست آتے ہیں۔ یعنی ایک معنی تو یہ ہوئے کہ آگ کو لا کر میرے سینے میں اس طرح چھپا دیا کہ اس کے شعلے تو بجھ گئے لیکن انگارے باقی رہے۔ دوسرے معنی یہ ہوئے کہ اس آگ کو بجھانے (دابنے) کی کوئی صورت نہ تھی۔ صرف میری چھاتی ایسی جگہ تھی جہاں اس کا بجھنا ممکن تھا، سو آگ وہاں لا کر بجھا دی گئی۔ لیکن آگ کی گرمی اس قدر باقی ہے کہ میری چھاتی دن رات جلا کرتی ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ ”داہی“ کا فاعل خود شکر ہی ہو۔ یعنی مصرعے کی نثریوں کی جائے: ”کیا اور جگہ تھی جو (میں نے) یہ آگ یہاں داہی؟“ اب معنی یہ نکلے کہ میں نے ہی محبت کی، اور میں نے ہی اپنے دل و دیر کو اس آگ کا مدفن بنایا۔ اب میں اس کی سزا بھگت رہا ہوں۔

اس طرح یہ شعر بھی میر کے اس مخصوص طرز کا عمدہ نمونہ ہے کہ کیفیت اور معنی آخری یکجا کر دئے جائیں۔ اگر اسے کارکنانِ قضا و قدر پر طر مانا جائے تو اس شعر میں شور انگیزی بھی کار فرما ہے۔ جرأت نے بھی اس مضمون کو خوب ادا کیا ہے کہ سوز محبت کے باعث سینے میں آگ روشن رہی۔

سوز دل کیا کہوں میں جب تھک جیتا رہا
ایک انگارہ سا پہلو میں پڑا دھکا کیا

میر کے یہاں کیفیت اور شور انگیزی کی فراوانی ہے، اور ان کے پہلے مصرعے میں جو عمومیت ہے، وہ جرأت کے نسبتاً محدود بیان سے بہتر ہے۔ لیکن جرأت کے مصرع ثانی میں پیکر کی شدت اور محاکاتی رنگ اس قدر ہر دست ہے کہ میر بھی وجد کرتے۔ اس کے مقابلے میں شیفتہ کا مشہور مصرع بالکل پھیکا معلوم ہوتا ہے۔ شیفتہ کے شعر میں حسن و راصل مصرع اولیٰ کے انشائیہ بیان کے باعث ہے۔

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ
اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

صحفی نے میر کا مضمون براہ راست بیان کیا ہے۔ کوشش انھوں نے بہت کی ہے کہ میر کا جواب ہو جائے، لیکن میر کے مصرع اولیٰ میں پیکر اور مصرع ثانی میں استفہام دونوں ہی نے صحفی کے شعر

کو دبا لیا ہے ۔

معصی جس سے سبھی سینہ پھٹکا جاتا ہے
یہ عجب آگ رکھی ہے دل انسان کے بچ
ہاں یہ ضرور ہے کہ معصی نے عشق کو تمام انسانیت کی صفت قرار دے کر ایک آفاقی کیفیت براہ راست
حاصل کر لی ہے۔ میر کے شعر میں انفرادیت نمایاں ہے۔ لیکن معصی کی آفاقیت کا یہ پہلو خوب ہے کہ
پورے شعر میں آتش عشق کا ذکر نہیں، صرف آگ کہا ہے، اس کا نام نہیں لیا۔ لیکن بات مکمل کر دی۔
ہمارے زمانے میں شفیق اللہ نے محبت کا پہلو مبہم رکھ کر اچھا مضمون نکالا ہے ۔

اک اندھیرا ہوں سر سے پاؤں تک
پھر یہ پہلو میں کیا چمکتا ہے

۳۷۸

تجے کیونکہ وضوٹوں کہ سوتے ہی گزری کیونکہ کس طرح
تری راہ میں اپنے پائے طلب کی

۳۷۸/۱ اس شعر پر غور کرنے سے پہلے ۳۵۲/۱ اور خاص کر سرمد کی رباعی کو دوبارہ پڑھ لیجئے، اور اس بات پر وجد کیجئے کہ میر اپنے قاری کو کیا کیا جھکائیاں دیتے ہیں، اور کس کس طرح اسے مضمون کی نئی دنیاؤں کی سیر کراتے ہیں۔ ۳۵۲/۱ میں بنیادی بات یہ تھی کہ خود مطلوب ہی طالب تھا اور اپنے طالب کی تلاش میں تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ، اس بات کا بھی امکان تھا کہ طالب کو سعی کا احساس تھا، لیکن اسے یہ معلوم نہ تھا کہ جستجو کا وہ کون سا طرز ہے جس میں کامیابی کا امکان ہو۔ شعر زیر بحث میں تلاش ہی سے دل اٹھالیا ہے، اور غلڑیہ کیا ہے کہ میر اپنے طلب سو گیا ہے (سن ہو گیا ہے) اور ہمیشہ سے ہی یہ ایسا ہی رہا ہے، تو پھر میں تجھے کس طرح تلاش کروں؟

سوال یہ ہے کہ پائے طلب کے سن ہو جانے کی وجہ کیا ہے؟ عام دنیا میں پاؤں اس وقت سن ہو جاتے ہیں جب انھیں دیر تک بے کار رکھا جائے، اور انھیں موڑ کر یہ داب کر بیٹھا جائے، اس طرح کہ ان میں حرکت بھی نہ ہو۔ تو کیا حکلم یہ کہنا چاہتا ہے کہ وہ اپنے پائے طلب کو بے حس و حرکت رکھنے پر مجبور رہا ہے؟ لیکن اس کے پہلے کہ اس سوال پر بحث ہو اور حکلم کی (اصلی یا فرضی) مجبوری کا حاکم ہو، ہمیں اس بات کو بھی لحاظ میں رکھنا چاہئے کہ شعر کے الفاظ سے صاف معلوم ہوتا ہے، کہ پائے طلب کو بے حس و حرکت ہونے پر مجبور نہیں کیا گیا ہے۔ بلکہ پائے طلب نے ارادی طور پر راہ طلب میں سو جانا اور سن ہو جانا اختیار کیا ہے۔

لہذا حکلم کا اصل مسئلہ یہ ہے کہ اس کے پائے طلب نے سو جانا پسند کیا۔ ایسی صورت میں مطلوب کی تلاش کامیاب ہونے کا کوئی سوال نہیں۔ صوفیوں کا کہنا ہے کہ وصول الی اللہ کے لئے سعی کرنی

ضرور چاہئے، لیکن اس سعی سے کچھ ہوتا نہیں، جب تک خود، بندہ چاہے۔ حضرت امداد اللہ صاحب بہاجر کی سے ایک صاحب نے عرض کیا کہ حضرت ایک جگہ سے نوکری کا تعلق ہے، لیکن جی چاہتا ہے کہ نوکری چھوڑ کر پوری طرح اللہ کی طرف متوجہ ہو جاؤں۔ حاجی صاحب نے ارشاد فرمایا کہ مولوی جی، نوکری کرتے رہو۔ جب وہ چاہے گا خود ہی چھڑا دے گا۔ حضرت کے اس ارشاد میں کئی نکلتے ہیں۔ ان میں ایک یہ بھی ہے کہ جب ایک تعلق قوی ہوتا ہے تو دوسرے علاقے خود بخود کمزور پڑ جاتے ہیں۔ کیفیت جب تک گولو کی ہے، تعلق قوی نہیں ہے۔

درو نے اس مضمون کو یوں بیان کیا ہے کہ جب دل میں لہر آئے گی تو دیر و حرم (- تعینات) کی راہ طے ہو سکے گی۔ یعنی یہ دل کی لہر خود سے نہ اٹھے گی، بلکہ آئے گی۔ مراد یہی ہے کہ جب اللہ کی توجہ ہوگی تو وہ دل میں لہر ڈال دے گا۔

قصہ ہے قطع بطور مستان

عرصہ دیر و حرم کیجئے گا

لہر جب آوے گی جی میں جوں برق

راہ طے اک دو قدم کیجئے گا

”جوں برق“ کا فقرہ معنی آفرینی کا اچھا نمونہ ہے، کیونکہ یہاں ”برق“ دونوں طرف ہے، یعنی ”لہر“ بھی برق مثال ہے، اور قطع راہ بھی برق کی سی تیزی رکھتی ہے۔

اب شکلم کا یہ بیان، کہ تیری راہ میں میرا پائے طلب تو سوتا ہی رہا ہے، دو تین معنی کا حامل ہو جاتا ہے۔ (۱) شکلم کا تعلق قوی نہیں ہے۔ (۲) شکلم کا تعلق تو قوی ہے، لیکن ابھی تائید غیبی اسے حاصل نہیں ہوئی ہے۔ اس بنا پر وہ ابھی مطلوب کی طرف سرگرم سفر نہیں ہوا ہے۔ لیکن چونکہ اس پر قبض و تعقل کا عالم ہے، اس لئے وہ گمان کرتا ہے کہ اس کی سعی خام ہے۔ اس کیفیت کو وہ پائے طلب کی خوشگلی سے تعبیر کرتا ہے۔ (۳) شکلم کو سرے سے کوئی تعلق ہی نہیں ہے۔ وہ اپنی زندگی لہو و لعب میں، یا بے حسی میں گزار رہا ہے، اور اس کا التزام اپنے پائے طلب پر دھر رہا ہے، کہ وہ شروع ہی سے سویا ہوا ہے۔ لیکن اس صورت میں پائے طلب پر التزام دھرنے کی کوئی خاص ضرورت نہیں۔ لہذا ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شکلم کو تعلق کی تلاش ضرور ہے، لیکن وہ پائے طلب کی نارسائی سے مجبور ہے۔ اور پائے طلب کی نارسائی کا سبب کچھ اور نہیں،

انسانی کمزوری ہے۔ یعنی مطلوب اتنی دور ہے کہ اس کی تلاش کرنا نہ کرنا برابر معلوم ہوتا ہے۔
یہاں اس بات پر توجہ لازمی ہے کہ شعر کا مخاطب مطلوب ہی ہے، یعنی مطلوب کو خطاب کر کے اس سے ہی استمداد کیا ہے۔ میں تجھے کیونکر ڈھونڈوں؟ یہ کسی کھلے طور پر بے حس دل کی آواز نہیں، بلکہ ایسے دل کی آواز ہے جو مطلوب ہی کو باادب بلاتا ہے اور اس سے ہی مدد طلب کرتا ہے۔ اس طرح اس شعر میں تکنیک، تلاش میں تھک ہار کر بد حال ہو جانے کی کیفیت مطلوب کی طرف سے کشادہ راہ نہ ہونے اور طالب کا اپنے اوپر ہی شک کرنے کا رجحان، اور تمام نارسائیوں اور مایوسیوں کے باوجود مطلوب کے ساتھ ایک احساس یگانگت، غرض اتنی طرح کے، اور اتنے متضاد معنی حل ہو گئے ہیں کہ معنی آفرینی کی معراج حاصل ہو گئی ہے۔

قاسم کا ہی نے بخت خوابیدہ کا مضمون انتہائی قوت کے ساتھ اور بڑے نادر و نیکر پرچنی کر کے لکھا ہے۔

سچی بے ہودہ ست در بیداری بخت زبوں
ایں رہ خوابیدہ را آواز پا افسانہ ایست
(بخت زبوں کو بیدار کرنے کی سعی فضول ہے۔ یہ وہ
راہ خوابیدہ ہے جس کے لئے پاؤں کی آہٹ
(خواب آور) افسانے کا کام کرتی ہے۔)

واضح رہے کہ ”راہ خوابیدہ“ ایسے راستے کو کہتے ہیں جسے ہمارے یہاں ”بندگلی“ کہا جاتا ہے، یعنی ایسا راستہ جو کہیں جاتا نہ ہو۔ اس معنی کا قاسم کا ہی نے خوب فائدہ اٹھایا ہے۔ لیکن اس کے یہاں پچ در پچ معنی اور اس کے وہ تضادات نہیں ہیں جن کی بنا پر میر کا شعر غیر معمولی ٹھہرتا ہے۔ قاسم کا ہی کے یہاں جو کچھ ہے، سطح پر ہے۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ شعر اس قدر آہستگی اور بظاہر روانہ میں کہہ دیا ہے کہ اگر قاری بہت چوکس نہ ہو تو اس شعر پر اس کی نگاہ ہی نہ دے۔

اب رعایتیں بھی دیکھ لیجئے۔ ”سوئے ہی گزری“ بہت خوب روز مرہ ہے، لیکن اس کا ایک لطف ”گزری“، ”راہ“ اور ”پا“ کی مراعات النظر میں بھی ہے۔ ”گزری“ بمعنی ”بازار“ بھی ہے، جہاں لوگ چیزیں ”ڈھونڈتے“ ہیں۔ اس طرح ان دونوں میں ضلع کا ربط ہے۔

۳۷۹

۱۰۳۵ کچھ موج ہوا بچاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی

دلی کے نہ تھے کوچے اور اق معصوم تھے
جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

مغرور بہت تھے ہم آنسو کی سرایت پر
صبح کے ہونے کو تاثیر نظر آئی

اس کی تو دل آزادی ہے چچ عی تھی یارو بے بیج = بے ضرورت
کچھ تم کو ہماری بھی تصویر نظر آئی ہے

۳۷۹/۱ دیوانگی کے مضمون پر میر نے اپنے کئی شعروں میں یہ اشارہ رکھا ہے کہ مستکلم قید میں ہے اور
اسے خارجی دنیا کی خبر براہ راست نہیں ملتی۔ (مثلاً ۱۶۶/۲ اور ۲۹۸/۱)۔ شاہ نصیر نے "بہشت" کی
ردیف میں تانیہ بدل بدل کر کئی عمدہ غزلیں کہی ہیں۔ یہ بات بعید از قیاس تھی کہ وہ میر کے زیر بحث مطلع کا
جواب نہ کہتے۔ یہ مطلع ہے عی اتنا دلچسپ کہ شاعر کو جواب لکھے ہی بنے۔ چنانچہ شاہ نصیر کہتے ہیں۔

موج صبا بھی صورت زنجیر ہے نصیر

کیا موسم بہار کی لائی خبر بہشت

شاہ نصیر کا شعر غیر معمولی ہے، لیکن میر کا مطلع پھر بھی اس سے بلند مرتبہ ہے۔ کچھ تو لفظ "کچھ"

کا کمال ہے، کہ اس طرح کے چھوٹے لفظوں میں نئی جان اور نئی قوت ڈالنے کا فن میر سے بہتر کسی کو نہ آیا۔ ایسے موقعوں پر رکے یاد آتا ہے جس کا قول تھا کہ شاعری میں the اور a جیسے ننھے ننھے لفظ بھی نئی قیمت حاصل کر لیتے ہیں۔ یہاں میر کے شعر میں ”کچھ“ کئی معنویتیں رکھتا ہے۔ (۱) موج ہوا کچھ پتیاں ہے (تھوڑی سی پتیاں ہے۔) (۲) ایسا لگتا ہے کہ موج ہوا پتیاں ہے۔ (۳) اے میر کیا تم کو موج ہوا کچھ پتیاں نظر آتی؟ (لمحوظ رہے کہ اگر لفظ ”کچھ“ کو حذف کریں تو استفہام قائم نہیں ہوتا۔)

دوسرے مصرعے میں لفظ ”شاید“ کے باعث وہ صورت حال نظر آتی ہے جو ۲۹۸/۱ اور شاہ نصیر کے شعر میں ہے، کہ شکلم کو باہر کی دنیا کی خبر براہ راست نہیں ملتی، بلکہ وہ خارجی آثار و علامات کے ذریعہ ہی تبدیلیوں کو محسوس یا معلوم کر سکتا ہے۔ لیکن بات صرف اتنی ہی نہیں ہے۔ زیر بحث شعر میں بعض نادر پہلو ہیں اور ان میں سے بعض سے شاہ نصیر نے بھی استفادہ کیا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ”ہوا“ کی موج تو مسلمات شعر میں ہے، اور ”موج“ کے اعتبار سے ہم یہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ وہ کبھی پتیاں ہوگی، کبھی سیدی، یا کم پتیاں ہوگی۔ لیکن ہمیں نہ ہوا کی موج نظر آتی ہے اور نہ اس کی پتیاں۔ لہذا اگر شکلم یہ کہہ رہا ہے کہ مجھے موج ہوا پتیاں نظر آتی ہے تو یا (۱) وہ جھوٹ بول رہا ہے (۲) یا اس کا دماغ مفل ہے، اور اس اختلال دماغ کے باعث وہ سمجھ رہا ہے کہ مجھے موج ہوا اور اس کی پتیاں نظر آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ پہلی بات کا مکمل نہیں۔ لہذا دوسری ہی بات صحیح ہے کہ شکلم کو جنون ہو چکا ہے، اور وہ فرضی یا غیر مرئی چیزوں کو حقیقی اور مرئی سمجھتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ مصرع اولیٰ میں مخاطب یہ تو خود سے ہو سکتا ہے (یعنی شکلم خود کو مخاطب کر کے کہتا ہے کہ ”اے میر، کچھ موج ہوا۔“) یا پھر یہ کہ شکلم اور میر دو الگ الگ شخص ہیں۔ اب صورت حال یہ بنتی ہے کہ کسی قید خانے میں، یا کسی کوٹھری میں، دو شخص بند ہیں۔ ایک تو میر ہے، جسے کسی چیز کی سدھ بدھ نہیں۔ یا اے ایسے کسی کو نے میں قید کر کے ڈال دیا گیا ہے جہاں سے وہ باہر دنیا کا حال نہیں دیکھ سکتا۔ دوسرا شخص بھی دیوانہ ہے، لیکن وہ باہر کا حال معلوم کر سکتا ہے۔ جنون کے غلبے میں اسے محسوس ہوتا ہے کہ موج ہوا کو پتیاں دیکھ رہا ہے۔ وہ پکار کر، یا خوش ہو کر، یا خوف زدہ ہو کر، میر سے کہتا ہے کہ شاید کہ بہار آئی۔۔۔

اب یہاں کے دو تین پہلو اور نکلتے ہیں۔ (۱) بہار میں جنون بڑھ جاتا ہے، یا عود کر آتا ہے۔ لیکن بہار میں پھول کھلتے ہیں، گلشن سرسبز بھی ہوتا ہے۔ شکلم کے لئے بہار کے معنی صرف یہ ہیں کہ اسے

اضافہ جنوں کے باعث زنجیر پہنائی جائے گی۔ یعنی بہار اور زنجیر اس کے لئے ہم معنی ہیں۔ بہار اور جنوں کا یہ نشانیاتی اتحاد (semiotic identity) دروانگیز بھی ہے، خوف انگیز بھی، اور کسی سطح پر، کہیں دور جا کر، مسرت کا ہتزاز بھی پیدا کرتا ہے۔ خود منکلم کے لہجے میں خوف، اشتیاق، جنوں کی شدت کے باعث جذباتی پہچان، سب موجود ہیں۔ (۲) منکلم کا تشخص مبہم ہونے کے باعث یہ امکان بھی ہے کہ مصرع اولیٰ کسی ایک شخص نے کہا ہو، اور مصرع ثانی، میر نے (جس کو مصرع اولیٰ میں مخاطب کیا گیا ہے) جواب میں بولا ہو۔ اس صورت میں مصرع ثانی میں اشتیاق کا لہجہ غالب قرار دیا جائے گا۔

سودا نے اس زمین میں گیارہ شعر کی غزل کہی ہے اور ”زنجیر“ کا قافیہ تین بار استعمال کیا ہے۔ لیکن تینوں شعر معنی آفرینی سے عاری ہیں۔

سودا کی مرے جس کو تدبیر نظر آئی
شمشیر کے جوہر کی زنجیر نظر آئی
ہے گردش چشم اس کی حلقہ در عشر کا
موج خط پیشانی زنجیر نظر آئی
اس زلف کو جب دیکھ میں ہاتھ میں سودا کے
پھرے ہوئے ہاتھی کی زنجیر نظر آئی

سودا نے اپنے مطلع اور دوسرے شعر میں مضمون آفرینی کی خفیف سی کوشش کی، لیکن مقطع میں وہ بھی ترک کر دی۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ قافیہ اگر پیش پا افتادہ ہو تو مضمون نکالنا کس قدر مشکل ہوتا ہے اور سودا کے مقابلے میں میر زیادہ طبع اور چالاک شاعر ہیں۔ خیر، مطلع میں تو میر کو اپنے جملے کا قافیہ تھا، اب دیوان دوم کا حسب ذیل شعر دیکھیں جس میں زیر بحث شعر سے مشابہ مضمون اور ”زنجیر“ کا قافیہ ہے، لیکن بات بالکل نرالی اور معنی سے مملو پیدا کی ہے۔

دل بند ہے ہمارا موج ہوائے گل سے
اب کے جنوں میں ہم نے زنجیر کیا نکالی
اش شعر پر بحث کے لئے ملاحظہ ہوا/۳۲۳۔

مصنفی نے ”زنجیر نظر آئی“ زمین کو ترک کیا ہے، ہاں ”زنجیر کیا نکالی“ میں انھوں نے زور

آزادی کی ہے۔ مضمون تو انھوں نے نیا نکالا، لیکن بے لطف اور بے قاعدہ۔

بل دے کے لیف خرما مجنوں کے پاؤں پاندھے لیف خرما = مجھ کی چھال
سستی نے طالعوں کی زنجیر کیا نکالی (لیف خرما کیف)
میر نے زیر بحث غزل کی بحر (مفعول مفاعیلین مفعول مفاعیلین ۲x ہرچ مشن اخرپ) میں
بکثرت شعر کہے ہیں۔ اقبال کے سوا کسی نے اسے میر کی سی روانی سے نہیں استعمال کیا، اور اس غزل میں تو
خوش آہنگی اور روانی متعجبانہ کمال کی ہے۔ سودا کے ہم طرح اشعار سے مقابلہ اور دونوں کو یہ آواز بلند
پڑھنا اس بات کو ثابت کرنے کے لئے کافی ہے۔

۳۷۹/۲ متقدمین میں میر اور متاخرین میں داغ نے دلی کے ماتم میں کئی شعرا اپنی غزلوں میں داخل
کئے ہیں۔ میر کے شعر تو بجا طور پر مشہور ہیں۔ داغ کے شعرا اگرچہ میر سے بہت کم تر ہیں، لیکن ان کا بھی غم و
رنج ان میں صاف جھلکتا ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں۔

بہار غلہ سے آباد تھا جہان آباد
ہر ایک کوچے میں تھے گلشن ارم سوسر
(گلزار داغ)

داغ ولی تھی کسی وقت میں یا جنت تھی
سینکڑوں گھر تھے وہاں رشک ارم ایک نہ دو

رشک شمشاد تھا ہر خوش قد و ہر خوش رفتار
سرد آزاد تھا ہر ایک جوان دلی

(آفتاب داغ)

میر کے زیر بحث شعر میں سب سے زیادہ توجہ انگیز بات یہ ہے کہ دلی کے کوچوں کا استعارہ
اور اراق مصور سے کیا گیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں بظاہر تکرار ہے کہ مصرع اولیٰ میں کہہ ہی دیا ہے کہ مع
دلی کے نہ تھے کوچے اور اراق مصور تھے۔ لیکن درحقیقت یہ تکرار نہیں، بلکہ مصرع اولیٰ کے دعوے کی دلیل

ہے۔ ان گلی کو چوں میں جس کو بھی دیکھا وہ تصویر کی طرح خوب صورت نظر آیا۔ یا تصویر کی طرح ساکت اور متحیر نظر آیا۔ دوسرے سستی کی رو سے دلی کے گلی کو چوں میں رہنے والے دلی کے حسن پر اس قدر فدا و فریفتہ ہیں کہ وہ صورت تصویر حیرت میں ہیں۔

”تصویر“ کے معنی Painting یا Portrait نہیں، بلکہ اسے مورت (statue) کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ اس طرح دلی کی گلیوں میں دکھائی دینے والی شکلوں کو ”تصویر“ کہنا اور بھی مناسب ہے۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ اس نے ایسا لفظ استعمال کیا جو بہ یک وقت کتاب کے ورق پر بنی ہوئی روستی (two-dimensional) صورت اور پتھر یا لکڑی وغیرہ کی بنی ہوئی سہ سستی (three-dimensional) صورت کے معنی دے رہا ہے۔ مثلاً میر جی کی یہ رباعی ”تصویر“ کے استعارے سے خالی ہونے کے باعث دلی اور دلی والوں کے حسن کا مضمون اس کا میاں بی سے ادا نہ کر سکی جو ہم شعر زیر بحث میں دیکھتے ہیں۔

ہر روز نیا ایک تماشا دیکھا

ہر کوچے میں سو جوان رعنا دیکھا

دلی تھی طلسمات کہ ہر جا کہ میر

ان آنکھوں سے ہم نے آہ کیا کیا دیکھا

میر نے تصویر کا مضمون ایک اور شعر میں عجب پر اسرار انداز میں برتا ہے۔

آگے بھی تجھ سے قہایاں تصویر کا سا عالم

بے دردی فلک نے دے نقش سب مٹائے

(دیوان اول)

اس شعر میں بھی ”تصویر کا سا عالم“ متکلم کے لئے بھی ہے کہ وہ تصویر کی طرح متحیر تھا، اور اس ماحول و مقام کے لئے بھی، جہاں متکلم اس وقت موجود ہے۔ لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ تصویر کا سا عالم اس بنا پر ہونا ہی اس بات کے لئے کافی ہے کہ وہاں تصویر کا سا حسن پیدا ہو جائے۔ غیر معمولی شعر کہا ہے، لیکن ”بے دردی فلک“ کی وضاحت نے اس کا حسن ایک حد تک مجرد بھی کر دیا ہے۔ اس کے برخلاف زیر بحث شعر میں صرف ماضی مطلق ہے کہ ”تھے“ اور ”نظر آئی“۔ لہذا یہ کتنا یہ تو ہے کہ دلی اب ویسی نہیں

جیسی پہلی تھی، لیکن یہ بات واضح نہیں کہ اس کا حال کب سے بدلا اور بگڑا اور کیوں؟ اس ابہام نے شعر میں تقاضا پیدا کر دیا ہے۔ کسی کو تصور وار نہ ٹھہرانے اور ملزم نہ گرداننے سے امکانات تو وسیع ہوئے ہی ہیں کہ یہ تبدیلی اور بگاڑ امتداد زمانہ، کسی آفت ناگہانی، آسمان کی دشمنی وغیرہ کسی وجہ سے ہو سکتی ہے۔ لیکن اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ دلی کی تبدیل حال ایک ناگزیر تاریخی حادثہ معلوم ہوتی ہے۔ داغ کے متقولہ بان شعروں میں تاریخ کی قوت کا احساس نہیں ہے، صرف ایک مقامی حادثے کا احساس ہے۔ میر کے شعر میں دلی پہلا لفظ ہے، اس سے گمان گذرتا ہے کہ کچھ لوگ مختلف شہروں کا تذکرہ کر رہے ہیں، کوئی کہتا ہے لاہور ایسا تھا، کوئی کہتا ہے بدایوں ایسا تھا۔ شکم، جو کوئی دلی والا ہے، یا جس نے دلی کبھی دیکھی تھی، کہتا ہے راج دلی کے نہ تھے کوچے... اس طرح دلی کی شخصیت کسی بے زبان فریم میں جڑی ہوئی معلوم ہونے لگتی ہے۔ مصحفی نے بھی اس طرح کا انداز اختیار کیا ہے۔

خاک دہلی کی ذرا میر تو کر

یہ عجب آب و ہوا رکھتی ہے

یہاں یہ لطف بھی ہے کہ مصرع ثانی میں جان بوجھ کر معمولی بات کہی، گویا دلی کی شان بیان کرنے کے لئے الفاظ نہیں مل رہے ہیں۔ ”خاک دہلی“ میں یہ کتنا یہ بھی ہے کہ دلی اب مٹ کر خاک ہو چکی ہے، اور اس کی آب و ہوا میں عجب حسرت و حرماں ہے۔ میر کے شعر میں المیہ ہے اور شور انگیزی ہے، مصحفی کے یہاں سبک بیانی خوب ہے۔ میر سوز نے میر کا پیکر اختیار کیا ہے، یا ممکن ہے میر نے میر سوز سے لیا ہو۔ لیکن سوز کے یہاں بندش سست ہے اور پیکر میں شدت نہیں۔

حضرت دہلی کی کس منہ سے کروں تعریف میں

ایک ایک اس اجڑے گھر میں عالم تصویر ہے

۳۷۹/۳ پورے شعر میں خود پر طنز اور دوسرے مصرعے میں ابہام بہت خوب ہے۔ اپنے اد پر طنز میں ایک بے چارگی بھی ہے، کہ عاشق اپنے حسابوں تو بڑے بڑے سامان کرتا ہے لیکن معشوق، یا کارکنان قضا و قدر کے آگے اس کی ایک نہیں چلتی اور اس کی ساری ترکیبیں بے اثر رہتی ہیں۔

”سرائیت“ کا لفظ اس شعر میں غیر معمولی حسن و قوت کا حامل ہے۔ اس کے دو معنی ہیں

(۱) رات کو سفر کرنا، اور (۲) کسی چیز کا کسی چیز میں نفوذ کر جانا (جیسے دوا کا سرایت کرنا، درد کا سرایت کرنا، وغیرہ) پہلے معنی بظاہر برعکس نہیں ہیں، لیکن جادو تو یہی ہے کہ پہلے معنی بھی برعکس ہیں۔ یعنی یہ امید تھی کہ رات کو جو آنسو بہائے ہیں وہ دور تک سفر کریں گے، ندی یا نالے کی طرح بہتے ہوئے دور تک نکل جائیں گے (شاید معشوق تک پہنچ جائیں)۔ لیکن صبح ہوئی تو ان کی تاثیر نظر آئی۔ دوسرے معنی تو برعکس ہیں ہی، کہ ہمیں امید تھی کہ آنسو معشوق کے دل پر اثر کریں گے، گویا اس کے دل میں سرایت کر جائیں گے۔ یا اگر معشوق نہیں تو مہیوں اور پاس پڑوس کے سننے والوں کے دل میں اپنی جگہ بنائیں گے۔ لیکن جب صبح ہوئی تو ان کی تاثیر دکھائی دی۔

اس بات کا بھی امکان ہے کہ آنسوؤں پر اور ان کی سرایت پر غور اس لئے تھا کہ لعین تھا ان کی کثرت سے زمین نرم و نرم ہو جائے گی اور اس میں پھول کھل سکیں گے، یعنی گلشن عشق میں بہا آ جائے گی، آنسوؤں پر غور کرنے یا ان کے ذریعہ کارہائے بزرگ انجام پانے کی توقع غالباً اس لئے تھی کہ مشکل ابھی نا تجربہ کار ہے۔ اسے عشق کے معاملات اور عاشق کی بے چارگیوں کا پتہ نہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ عشق میں بھی وہی سب باتیں کارگر ہوتی ہیں جو عام دنیا میں ہوتی ہیں۔ یعنی آہ و زاری کا اثر ہوتا ہے، وفا کا بدلہ وفا ہے، وغیرہ۔ اب جو حقیقت سے معاملہ پڑا تو اپنی اوقات معلوم ہوئی۔

دوسرے مصرعے میں تاثیر کی نوعیت واضح نہ کر کے امکانات کی ایک دنیا رکھ دی ہے۔ یہ بات تو ظاہر ہی ہے کہ آنسوؤں نے معشوق پر اثر نہ کیا۔ (یعنی تاثیر نظر آئی مگر یہ انکاری ہے)۔ کچھ تاثیر نہ دکھائی دی۔ لیکن اس بات کا امکان بھی ہے کہ کچھ نہ کچھ تاثیر ضرور دکھائی دی۔ چاہے وہ مطلوبہ تاثیر نہ رہی ہو۔ مثلاً حسب ذیل امکانات پر غور کریں۔ صبح کو دیکھا کہ (۱) جل تھل بھر گئے ہیں۔ (۲) ہمارا گھر ہی منہدم ہو چلا ہے۔ (۳) بستی ویران ہو گئی ہے (یعنی دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں)۔ (۴) سارے آنسو زمین میں جذب ہو گئے اور زمین ویسی ہی سوکھی کی سوکھی ہے۔ (۵) معشوق اور بھی ناراض ہو گیا، یا اور بھی تغافل کیش ہو گیا۔

”صبح“ اور ”نظر آئی“ میں ایک ربط تو یہی ہے کہ رات کو اندھیرے میں روتے رہے، کچھ نظر نہ آیا۔ جب صبح ہوئی تو ”تاثیر نظر آئی“۔ دوسرا ربط یہ ہے کہ رات بھر آنسوؤں کے کرشمہ ہائے دگر دیکھتے رہے۔ (سیلاب، طوفان، دورری)۔ صبح کو تاثیر نظر آئی (یعنی معلوم ہوا کہ کچھ اثر نہ ہوا)۔ تیسرا ربط یہ

ہے کہ رات کو غرور نے آنکھیں بند کر رکھی تھیں، جب صبح ہوئی تو آنسوؤں کی تاثیر دیکھی اور غرور ٹوٹا۔
 بظاہر تو شعر میں کوئی گہرائی، کوئی پہلو نہیں ہے، لیکن درحقیقت معنی آفرینی اور کیفیت دونوں کا
 کمال ہے۔ مقابلے کے طور پر داغ کا یہ شعر دیکھئے جس میں محاورے کا لطف تو ہے لیکن معنی کا کوئی لطف نہیں۔
 ہوئے مفرور وہ جب آہ میری بے اثر دیکھی
 کسی کا اس طرح یارب نہ دنیا میں بھرم لکھے
 میر کا مضمون ذرا بدل کر، لیکن بڑے بے ساختہ انداز میں، آندرام ٹھٹھس کے یہاں یوں لکھ
 ہوا ہے۔

مانہ دیدیم بہ چشم خود آہ
 گریہ گویند اثر داشتہ است
 (آہ کہ ہم نے اپنی آنکھ سے نہ دیکھا۔
 کہتے ہیں گریہ میں اثر ہوتا ہے۔)

اغلب ہے کہ میر نے آندرام ٹھٹھس کا شعر دیکھا ہو، کیونکہ وہ میر کے زمانے کے مشہور شاعر، ذی حیثیت
 شخص، اور خان آرزو کے محسن اور شاگرد تھے۔ میر نے آندرام ٹھٹھس سے اور جگہ استفادہ کیا ہے، ملاحظہ
 ہو ۳۴۲/۳۔

۳۷۹/۴ ”بے یق“ دلچسپ لفظ ہے۔ اسے میر نے کم سے کم چار بار استعمال کیا ہے۔ ایک بار تو یہیں
 شعر زیر بحث میں، اور پھر حسب ذیل اشعار میں۔

تھی یہ کہاں کی یاری آمینہ رو کہ تو نے
 دیکھا جو میر کو تو بے یق منہ بتایا

(دیوان اول)

ہم مست عشق واعظ بے یق بھی نہیں ہیں
 غافل جو بے خبر ہیں کچھ ان کو بھی خبر ہے

(دیوان اول)

تازگی داغ کی ہر شام کو بے چہج نہیں
آہ کیا جانے دیا کس کا بھاپا ہم نے

(دیوان اول)

ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث، اور شعر (۱) میں ”بے چہج“ بمعنی ”بے ضرورت، بے وجہ“ ہے، اور شعر (۲) میں ”بے چہج“ بمعنی ”بے حقیقت“ ہے۔ شعر نمبر (۳) میں معنی ہیں ”بے وجہ، خالی از علت۔“ اسی نے ”بے چہج“ کے معنی ”بے تہ، فردمایہ“ اسی شعر کے حوالے سے لکھے ہیں۔ جناب یرکاتی اس شعر کو نظر انداز کر گئے ہیں۔ انھوں نے شعر زیر بحث اور شعر (۱) کے حوالے سے معنی ”بے سبب، بلا وجہ“ درست لکھے ہیں، لیکن ان کا یہ ارشاد غلط ہے کہ اسی کے معنی پر مبنی ”کوئی مثال... نظر نہیں آئی۔“ ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ میں دونوں معنی درج ہیں اور میر کا شعر (۱) مثال میں درج ہے۔ ”نور اللغات“، ”آصفیہ“، فیلین سب اس لفظ سے خالی ہیں۔ ”فرہنگ اثر“ میں بھی یہ نظر انداز ہو گیا ہے۔ پلیٹس اور ڈکن فوربس میں یہ لفظ ”بے ضرورت، بے وجہ“ کے معنی میں مرقوم ہے۔ ”بہارِ نجم“، ”نہ بان قاطع“ وغیرہ میں یہ لفظ موجود نہیں۔ بدیں وجہ یہ کہن مشکل ہے کہ آیا یہ میر کی ایجاد ہے، یا دلی کا کوئی گم نام روزمرہ ہے، جس سے ارباب لغات بے خبر رہے۔ اغلب ہے کہ پلیٹس اور ڈکن فوربس نے میر کا زیر بحث شعر دیکھ کر اسے درج کیا، اور شعر (۲) سے وہ بے خبر رہے، ورنہ دوسرے معنی بھی درج کرتے۔ دارستہ کی ”مصطلحات“ اور خان آرزو کی ”چراغ ہدایت“ میں بھی ”بے چہج“ کا وجود نہیں۔ اسانگاس، جسے الفاظ جمع کرنے کا اتنا شوق ہے کہ بعض اوقات ضعیف اسناد پر وہ فرضی لفظ بھی اپنے لغت میں لے آتا ہے، وہ بھی ”بے چہج“ سے بے خبر معلوم ہوتا ہے۔ قدیم اردو (= دکنی) کے خات جو میر سے پاس ہیں ان میں بھی یہ لفظ درج نہیں ہے۔

اب شعر کے معنی پر غور کریں۔ یہ تو ظاہر ہے کہ یہاں ”بے چہج“ بمعنی ”بے وجہ“ ہے۔ یعنی معشوق نے دلآزاری بے وجہ کی۔ ”بے چہج“ ہی تھی ”میں کتنا یہ ہے کہ یہ بات سب پر ثابت و ظاہر ہے کہ معشوق نے بے وجہ اور بے سبب شکم (یا عمومی گروہ عاشقاں) کے دل کو تکلیف پہنچائی۔ دوسرے مصرعے میں ”بے چہج“ ہے کہ وہ سچ سچ بتائیں کہ کیا شکم (یا گروہ عاشقاں) کی طرف سے انھیں کوئی کمی نظر ”تقصیر“ کو ”نقص“، ”خطا“ کے معنی میں لیں تو شعر میں تکرار فضول واقع ہوتی ہے۔ ”تقصیر“

یہاں ”کی“ کے معنی میں ہے، کہ اگر معشوق نے بے سبب دلآزاری کی تو کی، لیکن ہم لوگوں نے وفاداری، خوشی خوشی دلآزاری سہے، وغیرہ میں کوئی کی نہ کی۔

شعر میں معنی کا لطف زیادہ نہیں، لیکن ایک کیفیت ہے۔ اور لفظ ”بے یچ“ بہر حال بہت تازہ لفظ ہے۔ میں نے رشید حسن خاں اور نیر مسعود سے استصواب کیا۔ ان کا کہنا ہے کہ ”بے یچ“ فارسی میں بھی نہیں ہے۔ عبدالرشید نے ”بے یچ“ کا اندراج ”وہجدا“ میں ڈھونڈا ہے۔ لیکن وہاں جو معنی اس کے مذکور ہیں (بے چیز، نادار، فقیر) وہ میر کے شعر زیر بحث سے متضاد نہیں ہوتے اور نہ معنی کے اس شعر سے جو انھوں نے درج کیا ہے۔

۳۸۰

یک بیاباں برنگ صوت جرس یک بیاباں = بہت زیادہ
جھ پ ہے بے کسی و تہائی

۳۸۰/۱ یک + اسم + اسم / صفت کی ترکیب کے ذریعہ کثرت یا شدت ظاہر کرنا فارسی کا مخصوص طرز ہے۔ اردو میں اسے میر اور پھر غالب نے بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے۔ جن لوگوں کی نظر میں میر کا زیر بحث شعر نہیں ہے (اور زیادہ تر لوگ ایسے ہی ہیں) وہ غالب کو تنہا اس ترکیب کا مالک قرار دیتے ہیں۔ ملحوظ رہے کہ اس تشکیل میں پہلا اسم اہم تر ہوتا ہے۔ یعنی اگر وہ مناسب نہ ہو تو ترکیب نا کام ٹھہرے گی۔ مثلاً اس شعر میں ترکیب ہے ”یک بیاباں بے کسی (تہائی)۔“ اب اگر لفظ ”بیاباں“ کی جگہ ”آسمان“، ”دریا“، ”شہر“ وغیرہ کچھ ہوتو بات نہ بنے گی۔ اسی طرح غالب کا شعر ہے۔

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا

حباب موجب رفقا رہے نقش قدم میرا

یہاں بھی ”بیاباں“ کی جگہ ”دریا“ وغیرہ نہیں آسکتے۔ غالب کا دوسرا شعر ملاحظہ ہو۔

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو

توڑا جو تو نے آئینہ تماش دار تھا

یہاں ”یک شہر آرزو“ کی جگہ ”یک دشت آرزو“ نہیں کہہ سکتے۔ اس طرح کی ترکیب کا نکتہ یہ ہے کہ اسم (۱) اور اسم / صفت (۲) میں مناسبت معنوی ہونا چاہئے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ”بے کسی / تہائی اور ”بیاباں“ میں واضح اور پر قوت مناسبت ہے۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ (۱) اور (۲) میں مناسبت براہ راست نہ ہو، بلکہ استعاراتی ہو۔ مثلاً ”یک خورشید روشنی“ کہنے سے بہتر ہے ”یک صبح روشنی“ کہنا۔ ”یک کنز سخاوت“ سے بہتر ہے ”یک دریا سخاوت“ کہنا، وغیرہ۔ چونکہ ایسی ترکیب بنانا بہت آسان

نہیں، اور یہ تفکیک و رسی میں بہت عام نہیں ہے، اس لئے اردو میں بھی خال خال نظر آتی ہے۔
اب شعر کے معنی و مضمون پر توجہ دیتے ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ یہ غالباً واحد مضمون ہے جسے میر نے چھ سات بار کہا ہے، اور فارسی میں بھی کہا ہے۔ دیوان اول میں تو اسے تین بار نظم کیا ہے۔ ایک بار شعر زیر بحث میں اور دوسری بار حسب ذیل شعر میں، جو زیر بحث شعر کے چند ہی فرقوں کے بعد ہے۔

(۱) برنگ صوت جس تجھ سے دور ہوں تنہا

خبر نہیں ہے تجھے "ہ کارواں میری

دیوان اول ہی میں پھر یوں کہا ہے۔

(۲) صوت جس کی طرز بیاباں میں ہائے میر

تنہا چلا ہوں میں دل پر شور کو لئے

فارسی دیوان چونکہ دیوان اول کے ہی زمانے کا ہے، اس لئے فارسی شعر بھی یہیں سن لیجئے۔

(۳) کسم فریاد رس جز بے کسی نبود دریں وادی

کہ چوں صوت جس بسیار دور از کارواں ماندم

(اس وادی میں بے کسی کے سوا کوئی میرا فریاد رس

نہیں، کہ صوت جس کی طرح کارواں سے بہت دور

بچھڑ گیا ہوں۔)

بقیہ اشعار حسب ذیل ہیں۔

(۴) تنہائی بے کسی مری یک دست تھی کہ میں

جیسے جس کا نالہ جس سے جدا گیا

(دیوان پنجم)

(۵) چان ہوا تو قافلہ روزگار سے

میں جوں صدا جس کی اکیلا جدا گیا

(دیوان ششم)

(۶) یک بیاباں ہے مری بے کسی و تنہائی

مثل آواز جرس سب سے جدا جاتا ہوں

(دیوان ششم)

(۷) یک دست جوں صدائے جرس بے کسی کے ساتھ

میں ہر طرف گیا ہوں جدا کاروان سے

(دیوان ششم)

مندرجہ بالا اشعار کا سرسری مطالعہ بھی چند باتیں ظاہر کر دے گا۔ (۱) جس خوبصورتی سے یہ مضمون شعر زیر بحث میں بندھا ہے، وہ پھر حاصل نہ ہوئی۔ شعر (۲) میں تو الفاظ بھی سب وہی ہیں، لیکن اس میں کثرت الفاظ ہے، اور مع مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی کا جواب نہ بن سکا۔ (۲) قاری کے شعر میں زبان بالکل ہندوستانی ہے، اور کثرت الفاظ بھی ہے۔ (۳) شعر (۲) میں ”صوت جرس“ کی مناسبت سے ”دل پر شور“ خوب ہے، لیکن اور کچھ نہیں۔ (۴) شعر (۵) میں ذرا ساقسن یہ ہے کہ ”جرس در گلو بستن“ کے معنی ہیں ”ارادہ سفر کرنا“، ”بہارِ بزم“ لہذا شعر میں مناسبت الفاظ ہے۔ لیکن زیر بحث شعر کی شدت اور ”یک بیاباں“ کا حسن اس میں نہیں۔ (۵) دیوان ششم میر کی زندگی کے آخری دو برسوں میں ہی مرتب ہوا، لیکن انھوں نے اس مضمون کو تین بار اختیار کیا۔ شاید ان کو تنہائی اور آنے والی موت کا احساس اس زمانے میں زیادہ ہو گیا تھا۔ لیکن صرف شدت احساس سے شعر نہیں بنتا۔ بچپن ساٹھ برس پہلے کہے ہوئے شعر زیر بحث کے برابر کا شعر وہ نہ کہہ سکے۔

اب شعر زیر بحث کے معنوی پہلوؤں پر مزید غور کرتے ہیں۔ اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ تنہائی اور دوستوں کی دوری کے لئے صدائے جرس سے بہتر استعارہ مشکل ہی سے بن پائے گا۔ جرس کی آواز دور دور تک پھیلتی ہے۔ قافلہ، اور قافلے کے ساتھ خود جرس بہت آگے نکل جاتا ہے اور جرس کی آواز دشت میں تباہ جاتی ہے۔ پھر اپنی تنہائی کو ”یک بیاباں“ کہتا ”جرس“ اور ”جرس“ کے متعلقات (کارواں، دشت) کے ساتھ انتہائی مناسبت رکھتا ہے۔ قسری بات یہ کہ ”مجھ پہ ہے“ کہہ کر کئی باتیں یک وقت کہہ دیں۔ (۱) مجھ پر حاوی درستی ہے۔ (۲) مجھ کو چادر کی طرح ڈھک لیا ہے۔ (۳) مجھ کو تار کی یا کسی درندہ سے کی طرح گھیر لیا ہے۔ (۴) بادل، یا کسی بیماری (مثلاً بخار) کی طرح مجھ پر چھائی

ہوتی ہے۔ کیفیت، معنی، ابہام سب اس شعر میں نہایت خوبصورتی سے یک جا ہو گئے ہیں۔
 اوپر میں نے کہا ہے کہ بچپن ساٹھ برس پہلے کہے ہوئے شعر کے برابر کا شعر اس مضمون میں
 میر نہ کہہ سکے۔ بات صحیح ہے لیکن مضمون میں اضافہ کر کے اور شور و جرس کی تنہائی کو تشبیہ کی طرح استعمال
 کرتے ہوئے انھوں نے دیوان چہارم میں ایک بے پناہ شعر کہا ہے۔ ملاحظہ ہو! / ۳۰۷۔ یہاں بھی یہی
 بات ثابت ہوتی ہے کہ مضمون کا جواب مضمون سے ہی بنتا ہے، صرف شدت احساس کو شعر کی خوبی کا
 ضامن نہیں کہہ سکتے۔ زیر بحث شعر بہر حال بے خش و مثال ہے۔ اس دعوے کا مزید ثبوت درکار ہو تو ”بے
 کسی و تنہائی“ کا صرف حاتم کے یہاں دیکھیں، کس قدر بے جان ہے۔

ایک تو تری دولت تھا ہی دل یہ سودائی
 تہس اپر قیامت ہے بے کسی و تنہائی

۳۸۱

۱۰۴۰ تو گلے لگا نہیں ہم سے تو کیسی نرمی
عید آئی یاں ہمارے بر میں جامہ ماتمی

حشر کو زیر و زیر ہوگا جہاں سچ ہے ولے
ہے قیامت شیخ جی اس کارمہ کی برہی

اس قیامت جلوہ سے بہترے ہم سے جی انھیں
مر گئے تو مر گئے ہم اس کی کیا ہوگی کمی

۳۸۱/۱ مطلع بھرتی کا ہے۔ اسے تین شعر پورے کرنے کے لئے رکھا گیا ہے۔ اس کے مضمون کو زیادہ کیفیت کے ساتھ دیوان اول ہی میں یوں کہا ہے۔

ہوئی عید سب نے بدلے طرب و خوشی کے جاے
نہ ہوا مگر ہم بھی بدلیں یہ لباس سوگواراں
ہاں ”یر“ بمعنی کپڑے کی چوڑائی اور ”جامہ“ میں شائع خوب ہے۔ ”گلے“ اور ”جامہ“ میں بھی ضمیمے کا ربط ہے۔

۳۸۱/۲ اس شعر میں کئی معنی ہیں۔ مضمون کا لفظ اس پر مستزاد۔ پہلے معنی تو یہ کہ سچ ہے، حشر جب اٹھے گا تو یہ دنیا زیر و زبر کر دی جائے گی۔ لیکن دنیا جو کسی کارگاہ کی طرح چہل پہل، رونق اور مصروفیت سے بھری ہوئی ہے، اس کا درہم برہم کر دیا جانا بڑی سخت بات ہے (یعنی بڑے افسوس کی بات ہے)۔ دنیا کو ”کارگاہ“

کہتا اس لئے بھی پر لطف ہے کہ دنیا کو ”دارالعمل“ کہتے ہیں، یہاں یعنی انسان عمل کے لئے آیا ہے، بیکار بیٹھنے کے لئے نہیں۔ دنیا کو تہ وبالا کرنا، یعنی انسان اور اس کی جولاں گاہ کو رایتیگاں کر دینا، افسوس کا عمل ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ سچ ہے، جب حشر اٹھے گا تو یہ دنیا زیر و زبر کر دی جائے گی۔ لیکن اس وقت، ہماری آنکھوں کے سامنے، یہ کارگاہ اس قدر برہم ہو چکی ہے، اس میں اس قدر انتشار اور افراتفری ہے کہ بالکل قیامت کا منظر برپا ہے۔ لہذا (۱) قیامت کی ضرورت نہیں، یہ زمانہ، یہ دنیا خود ہی قیامت ہے۔ (۲) قیامت جلد تر کیوں نہیں آتی؟ حشر تو ابھی بہت دور ہے، یہاں ابھی سے حشر برپا ہے۔ اب قیامت آجانی چاہئے۔ یہاں، قبال یاد آتے ہیں۔

وہ کون سا آدم ہے کہ تو جس کا ہے معبود؟
وہ آدم خاکی کہ جو ہے زیر سلوات؟
یہ علم یہ حکمت یہ تدبیر یہ حکومت
پیتے ہیں لہو دیتے ہیں تعلیم مساوات
سے خانے کی بنیاد میں آیا ہے تزلزل
بیٹھے ہیں اسی فکر میں حیران غراباں
تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں
ہیں حلق بہت بندہ مزدور کے اوقات
کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ
دنیا ہے تری منتظر روز مکافات

میرا مطلب یہ نہیں کہ میرے شعر کا حکم اور اقبال کی نظم کا حکم بالکل ہم خیال ہیں۔ میرا مطلب یہ ہے کہ ایک مفہوم کے اعتبار سے میرا حکم بھی یہی کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کا کاروبار اب بہت برہم ہو چکا ہے اور اب قیامت آتی چاہئے۔ مومن نے اسی مضمون سے فائدہ اٹھایا ہے اور خوب کہا ہے۔

اے حشر جلد کرتہ د بالا جہان کو
یوں کچھ نہ ہو امید تو ہے انقلاب میں

معنی کی فراوانی کے ساتھ ساتھ اس شعر میں یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ اس کے سب معنی ایک دوسرے سے متخالف ہیں۔ پھر لفظ ”قیامت“ غیر معمولی خوبی کا حامل ہے۔ دنیا کو ”کارگر“ کہنے میں جو حسن ہے، اس کا ذکر ہو ہی چکا ہے۔ ”شیخ“ سے مخاطب بھی نہایت دلچسپ ہے، کہ اس طرح اللہ تعالیٰ کے انتظام کو براہ راست تنقید کا موضوع نہیں بنایا اور شیخ پر رکھ کر بات کہہ دی۔ پھر ”شیخ جی“ کہنے میں ایک طرح کی حقارت بھی ہے، گویا شیخ کی ذہنی اور دماغی صلاحیت پر طنز کر رہے ہوں۔ لا جواب شعر ہے۔

۳۸۱/۳ معشوق، یا اللہ تعالیٰ، کو ”قیامت جلوہ“ کہنا نہایت بدیع بات ہے۔ یہاں بھی لفظ ”قیامت“ بہت خوب استعمال ہوا ہے اور دہ معنی دے رہا ہے۔ اگر ”قیامت جلوہ“ کو معشوق کی صفت ٹھہرایا جائے تو معنی یہ ہیں کہ معشوق کا جلوہ افروز ہونا ایک انتہائی غیر معمولی بات ہے، گویا قیامت خیز ہے۔ جس طرح قیامت کو ہر چیز تباہ ہو جائے گی اور انسان مر جائیں گے، اسی طرح معشوق کا جلوہ بھی ہر چیز کو تباہ کر دیتا ہے۔ اور اگر ”قیامت جلوہ“ سے اللہ تعالیٰ مراد لیں تو بھی ٹھیک ہے، کیونکہ حشر کو اللہ کا دیدار نصیب ہوگا۔

اب آگے بڑھتے ہیں۔ بے نیازی معشوق کی بھی صفت ہے، اور حق تعالیٰ کی بھی۔ چنانچہ میر نے تو معشوق کو ”صمد“ بھی کہا ہے۔ (۱۳۳/۱ دیکھیں۔) پھر یہ بھی کہا گیا کہ اگر سب انسان مر جائیں، یا حق شانہ تعالیٰ کی عبادت سے انکار کر دیں تو بھی اس کی ربوبیت میں فرق نہ آئے گا۔ میر کہہ رہے ہیں کہ اگر ہم نے معشوق پر (یا اس کا جلوہ دیکھ کر) جان دے دی تو بھی کیا ہوگا؟ جان سے تو ہم جائیں گے، اور اس کے یہاں (اس کے حسن میں، اس کی معشوقیت میں، اس کی ربوبیت اور شائستگی میں) کوئی بھی کمی نہ ہوگی۔ اس کی دلیل یوں فراہم کی کہ معشوق تو قیامت جلوہ ہے، وہ ہم جیسے کتنوں کو جلوہ دکھا کر مردہ سے زندہ کر سکتا ہے۔ (اللہ اگر چاہے تو کسی کو بھی پھر سے زندہ کر دے، اور قیامت کے دن تو وہ سب کو زندہ کرے گا ہی۔) اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے (یا کنایہ اس بات کا بنتا ہے) کہ معشوق پر جان دینا حاصل ہے، اس پر کوئی اثر نہ ہوگا۔ اس سے بہتر ہے کہ زندہ رہ کر اسے راضی کرنے کی مخلصانہ سعی کی جائے۔

ایسا شعر مشکل سے ملے گا جس میں مجازی اور حقیقی عشق کے معنی اس قدر برابر ملے کے ہوں اور یہ یک وقت موجود ہوں۔ سچے میں درد و بیٹانہ ٹٹک پن بھی خوب ہے۔

۳۸۲

اس وقت سے کیا ہے مجھے تو چراغ وقف
تلقو جب جہاں میں نسیم و صبا نہ تھی

۳۸۲/۱ ”چراغ وقف“ کو میر نے کم سے کم تین بار استعمال کیا ہے۔ ایک تو یہیں شعر زیر بحث میں،
اور پھر حسب ذیل اشعار میں۔

جلنا اس سے کرے نہ کنارہ
چھے چراغ وقف بچارا
(مثنوی ”جوش عشق“)
دیکھنے والے ترے دیکھے ہیں سب اے رشک شمع
جوں چراغ وقف دل سب کا جلا کرتا تھا رات

(دیوان دوم)

میر کے یہاں استعمال کی اس کثرت کے باوجود ”چراغ وقف“ کسی لغت میں نہ ملا، ”چراغ
ہدایت“ میں بھی نہیں، جہاں سے میر نے بہت سے نادر محاورے اور فقرے حاصل کئے تھے۔ نزدیک ترین
اندراج ”مصطلحات شعرا“ میں ”چراغ نذر“ کا ہے۔ سند میں شانی تکلوا اور نہت خان عالی کے شعر دیئے
ہیں۔ لیکن ”چراغ نذر“ ہمارے مفید مطلب نہیں، کیونکہ دارستہ نے اس کے معنی دیئے ہیں۔ ”وہ چراغ جو
حصول مقصد کے لئے اولیا کے آستانے پر روشن کرتے ہیں۔“ اس مفہوم میں میر نے ”چراغ مراد“ لکھا
ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۹۰/۳۔ ہمارے اخلاص ”چراغ مراد“ سے بھی خالی ہیں۔ بہر حال، ”چراغ وقف“ کے معنی
فرید احمد برکاتی نے قرینے اور اندازے سے لکھے ہیں، اور تقریباً صحیح لکھے ہیں۔ وہ کہتے ہیں ”چراغ
وقف“ کے معنی ہیں رفاہ عام کے لئے جلایا ہوا چراغ۔ اللہ کے نام پر طایا ہوا چراغ۔ جس کا کوئی مالک نہ

ہو۔ ”اس میں تیسرا فقرہ ذرا مخدوش ہے، لیکن زیادہ اہم بات یہ ہے کہ مثنوی ”جوش عشق“ کے شعر سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ ”چراغ وقف“ کی شرط یہ تھی اسے بجھنے نہ دیا جائے۔ یعنی کسی شخص کو اس کام پر مامور کرتے ہوں گے کہ وہ چراغ کی نگہبانی کرے اور اسے بجھنے نہ دے۔ لہذا ”چراغ وقف“ کا کام مسلسل چلتا رہنا تھا۔

خیل الرحمن دہلوی نے مجھ سے بیان کیا کہ دلی کے پرانے دیہاتوں اور بعض مضافاتی اضلاع میں بھی یہ رواج تھا کہ گاؤں کی وہ جگہ یا عمارت (جیسے چ پال) جو پورے گاؤں کے استعمال کے لئے وقف ہوتی تھی، اس کے صدر دروازے یا باہری دیوار پر ایک چراغ ہمیشہ روشن رکھا جاتا تھا، اور صدر دروازے یا دیوار پر بڑا سا چراغ بنا بھی دیتے تھے۔ اس چراغ، اور چراغ کی اس شبیہ، دونوں کو ”چراغ وقف“ کہتے تھے۔ ان معنی کی روشنی میں بھی میر کے شعر میں یہی بات نکلتی ہے کہ ”چراغ وقف“ ہمیشہ ہی روشن رہتا تھا۔

چراغ کے مضمون پر میر نے کئی عمدہ شعر کہے ہیں۔ مثلاً ۱۲۹/۱ جہاں چراغ گور کے تہا جلتے اور ۱۵۳/۱ جہاں دارغ دل خراب کے روشن ہونے کا ذکر ہے۔ پھر بھی شعر زیر بحث میں ایک الیہ وقار اور کائناتی وسعت ہے۔ اقبال کے یہاں بھی یہ اندز اکثر ملتا ہے کہ وہ کائناتی یا سماوی پیمانے (Scale) پر بات کرتے ہیں۔ ممکن ہے اس میں تھوڑا بہت دخل میر کے اثر کا ہو، کیونکہ میر تو ہر قسم کے تخیل کے بادشاہ تھے۔ ان کے یہاں ایسے شعر بھی مل جاتے ہیں جن میں کائناتی یا سماوی پیمانے (Scale) پر بات کہی گئی ہے۔ مثلاً ۱/۱، ۶۴/۱، ۵۶/۴، ۵۳/۳، ۱۱۷/۱ اور ۲۴۰/۱ وغیرہ ملاحظہ ہوں۔ یا پھر ان اشعار کو دیکھیں۔

جہاں شطرنج بازندہ فلک ہم تم ہیں سب مہرے
بسان شاطر نو ذوق اسے مہروں کی زد سے ہے

(دیوان سوم)

ایم کرم نے سہی بہت کی پہ کیا حصول
ہوتی نہیں ہماری زراعت ہری ہنوز

(دیوان چہارم)

شعر زیر بحث میں مشکل کی قسمت میں شاہراہ حیات پر چراغ وقف کی طرح مسلسل جلتے رہنا

ہے۔ ”کیا ہے چراغِ وقف“ میں قائل کو واضح نہ کر کے کسی کائناتی قوت کی طرف اشارہ کیا ہے، گویا کوئی منصوبہ ہے جو کارکنانِ قضا و قدر یہ ان کے بھی حاکم نے بتایا ہے کہ شکلم کو چراغِ وقف کی طرح تیار رکھنا اور شاہراہ پر ہر وقت سوزاں رکھنا ہے۔ اور یہ اس وقت سے جب دنیا میں ہوا بھی نہ تھی، ہر طرف سنسان سناٹا تھا۔ اگر نسیم و صبا ہوتیں تو چراغ کو بجھانے کی کوشش کرتیں۔ پھر کوئی نہ کوئی اسے روشن رکھنے کی سعی کرتا، یا اس کی حفاظت کرتا۔ پھر یہ بھی ہے کہ جہاں ہوا کا دور دورہ ہوتا ہے وہاں چراغِ وقف کو روشن کرنے اور روشن رکھنے کے ایک معنی بھی ہیں، کہ ہوا کے باعث اور سب چراغِ راہ تو بجھ جائیں گے، لیکن چراغِ وقف کو روشن رکھا جائے گا۔ لہذا ہوا والی جگہ میں چراغِ وقف ایک کارآمد شے ہے۔ لیکن جہاں ہوا بھی نہ ہو وہاں چراغِ وقف کی بھی کوئی ضرورت نہیں۔ اس کے باوجود شکلم کو چراغِ وقف بنا کر چھوڑ دینے کا مطلب یہ ہوا کہ مقصود صرف جلانا اور اسے تکلیف پہنچانا ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب دنیا میں نسیم یا صبا کا وجود نہ تھا تو انسان کا بھی وجود نہ رہا ہوگا۔ ایسی صورت میں بھی شکلم کو چراغِ وقف بنا کر رکھ دینا اس کو صرف جلانا اور تکلیف دینا ہے۔ اس سے کوئی کام لینا نہیں، بلکہ اسے خواہ مخواہ دکھ دینا ہی اس کی تخلیق کا مقصد معلوم ہوتا ہے۔

اس الم ناک بے حاصلی کے باوجود شعر میں شکایت یا خود ترمی کا لہجہ نہیں، بلکہ ایک متانت اور تمکین ہے، راضی بہ رضا ہونے کا انداز ہے، اور ایک طرح سے اس کائناتی منصوبے میں خود بھی شریک ہونے کا انداز ہے جس کے باعث شکلم کو اس طرح رائگاں ہونا پڑا ہے۔ غالب کے یہاں بھی اکثر ایک عظیم الشان رائگانیت کا احساس ملتا ہے، لیکن ان کے لہجے میں ایک لاشخصیت ہے جو ہمیں عقلی سطح پر متوجہ اور متجذب (engage) کرتی ہے، ذاتی سطح پر نہیں۔ میر کا شعر ہمیں ذاتی سطح پر متوجہ اور متجذب (engage) اور مستحکم کرتا ہے۔ اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۲۸۱/۲ اور ۲۸۲/۱۔

۳۸۳

کتنے پیغام چمن کو ہیں سو دل میں ہیں گرہ
کسو دن ہم تئیں بھی بادِ سحر آوے گی

۳۸۳/۱ اس سے ملتا جلتا مضمون سودا نے بڑی کیفیت اور خوشگوار ابہام کے ساتھ ادا کیا ہے۔

اے ساکنانِ کنجِ نفسِ صبح کو صبا
سنئے ہیں جائے گی سوے گلزارِ کچھ کہو

یہ شعر اس لئے اور بھی مشہور ہو گیا کہ فیض نے اسے ”زندانِ نامہ“ کے سرنامے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ (شروع کے ایڈیشنوں میں ”سنئے ہیں“ کی جگہ ”سختی ہی“ لکھا ہے، اور یہی قرأت مشہور بھی ہوئی۔) ہوا کو قاصد یا برگِ گل کو نفس تک لانے، لے جانے والی ہستی کے طور پر کئی عمدہ اشعار میں ہم دیکھ چکے ہیں، مثلاً ۱۶۳/۳ اور ۳۷۲/۳۔ شعر زیر بحث میں سودا کے شعر جیسا ابہام ہے، اور سودا سے زیادہ معنویت ہے۔ مصرعِ ثانی کے دو معنی ہیں۔ (۱) تمنائی انداز میں کہا ہے کہ کیا کوئی دن ایسا بھی ہوگا جب بادِ سحر ہمارے پاس آئے گی، یا ہمارے پاس سے ہو کر گزرے گی۔ (۲) یقین اور ارادے کے لہجے میں کہا ہے کہ اچھا کبھی نہ کبھی تو بادِ سحر ہمارے پاس آئے گی، یا ہمارے پاس سے ہو کر گزرے گی۔ سودا کے شعر میں ”ساکنانِ کنجِ نفس“ کا ذکر ہے، لیکن میر کے یہاں کنایہ ہے کہ عظمِ نفس میں ہے۔ حالی، جو عام طور پر وضاحت بیان کے قائل تھے، کنائے کی خوبی کے بہر حال معترف تھے۔ عشقیہ شاعری کی ضمن میں انھوں نے جگہ جگہ لکھا ہے کہ صراحت کے مقابلے میں کنایہ بلیغ تر ہے۔

میر کے شعر میں ”دل میں گرہ“ کا فقرہ بھی بہت خوب ہے، کیونکہ یہ استعارہ تو ہے ہی، لیکن چونکہ خود دل کو بھی گرہ، یا پٹھ، یا شے کی طرح گرفتہ کہتے ہیں، اس لئے کسی چیز کو ”دل میں گرہ“ کہنا مناسبت کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ جب کوئی رنجش ہو تو اس کے لئے ”دل میں گرہ پڑنا“ کا محاورہ استعمال

کرتے ہیں۔ شعر کے مضمون سے اس محاورے کو بھی تھوڑی سی مناسبت ہے، اور ”دل میں گرہ“ کے یہ معنی (”رہش“) بقول دریدا ”معرض التوا“ میں تو ہیں ہی، اور اس طرح مصرعے میں ایک تناؤ پیدا ہوتا ہے جو لطف مزید کا باعث ہے۔

دل کی گرفتاری کا مضمون میر نے دیوان اول ہی میں ایک جگہ بڑی خوبی سے باعدِ حاشیہ ملاحظہ ہوا/۷۲۔ اس شعر اور زیر بحث شعر میں ایک نکتہ مشترک اور بھی ہے کہ ۷۲/۱ میں دل کو مباح کے پروردگار ہے ہیں اور اس طرح اس کے کھلنے کی امید کا اشارہ قائم کر رہے ہیں، جب کہ شعر زیر بحث میں یہ اشارہ ہے کہ جب دل میں گرہ کی طرح اگلے ہوئے بیخامات کو نکال کر مباح کے ہاتھ بھیجیں گے تو یہ گرہیں گویا کھل کر دل سے نکل جائیں گی اور دل ہلکا ہو جائے گا۔ یہ نکتہ تو بہر حال ہے ہی کہ دل کو فنجہ کہتے ہیں، اور فنجے کے بارے میں فرض بھی کرتے ہیں کہ جب اسے ہوا لگتی ہے تو وہ کھلنے پر مائل ہوتا ہے۔

اب اس سوال پر غور کرتے ہیں کہ چمن کے نام کون سے اور کیا پیغام ہیں جو دل میں رکے پڑے ہیں؟ اس مضمون پر شاد کا شعر یاد آتا ہے۔

مرغانِ قفس کو پھولوں نے اے شاد یہ کہلا بھیجا ہے

آ جاؤ جو تم کو آتا ہوا ایسے میں ابھی شاداب ہیں ہم

میر کے شعر کی طرح یہاں بھی تھوڑا سا اسرار ہے کہ پھولوں کو کس بات یا کس چیز نے یہ ترغیب دی کہ وہ مرغانِ قفس کو پیغام بھیجوائیں؟ لیکن اسی باعثِ تھوڑا سا تصنع بھی صورت حال میں ہے، کیونکہ پھولوں کی طرف سے مرغانِ قفس کو پیغام جانے کی بات ذرا با آدرد (Contrived) ہے۔ سو اور میر نے مرغانِ قفس کی طرف سے پیغام بھیجے جانے کا مضمون اختیار کر کے خود کو تصنع سے محفوظ رکھا ہے۔ یہ بات بالکل فطری ہے کہ مرغانِ قفس کی طرف سے چمن یا چمن والوں کو پیغام جائیں۔ مثلاً (۱) ان کی سرد مہری کا شکوہ ہو۔ (۲) اپنا حال زار بیان ہو۔ (۳) اپنی محبت کا اظہار ہو۔ (۴) اس بات کا رنج ہو کہ ہم اپنے دل کا حال تم تک پہنچانے سے قاصر رہے ہیں۔ (۵) یہ پوچھنا ہو کہ تم ہمارے پاس کب آؤ گے؟ (۶) یہ پوچھنا ہو کہ اب وہاں کون سا موسم ہے؟ عرض کہ امکانات کی کثرت ہے، اور ہر امکان شعر کی کیفیت میں نیا اضافہ کرتا ہے۔ میر کے مخصوص انداز میں یہاں کیفیت اور معنی آفرینی شانہ بہ شانہ چل رہے ہیں۔

ایک بات یہ بھی قابل لحاظ ہے کہ اگرچہ صبا نسیم سے قاصد کا کام لینا مسلمات شعر میں سے ہے۔ لیکن یہ مضمون کبھی نہیں بندھا کہ صبا نے پیغام واقعی پہنچا ہی دیا۔ شعر زیر بحث میں اس پہلو کے باعث مزید تباہ پیدا ہوتا ہے کہ بھیجنے کے لئے پیغام تو بہت سے ہیں، لیکن صبا انھیں پہنچا بھی دے گی، اس کے بارے میں کوئی کچھ نہیں کہہ سکتا۔ اور یہ خدشہ تو بہر حال ہے ہی کہ اسیران قفس کے پاس بادِ عمر کبھی آئے ہی نہ، اور ان کے سارے پیغام تادم واپس دل ہی میں گرہ رہ جائیں۔

سید محمد خاں رند نے بھی میر کا مضمون اٹھایا ہے، اور ”دل میں گرہ“ کا فقرہ استعمال کیا ہے۔

الفاظ کی کثرت کے باعث ان کا شعر ذرا ہلکا رہ گیا، لیکن ہے پوری طرح مکمل۔

غنچے ساں حال دل زار رہا دل میں گرہ

نہ ملا باغ جہاں میں شنوا گوش مجھے

چونکہ پھول کے کان فرض کئے جاتے ہیں، اس لئے ”غنچے ساں“ اور ”شنوا گوش“ میں

بداعت بہر حال ہے۔ میر کا شعر تو شاہ کار کا درجہ رکھتا ہے۔

۳۸۳

۱۰۴۵ کوئی ہو محرم شوئی ترا تو میں پوچھوں
کہ بزم پیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی

۳۸۳/۱ ابھی ۲/۳۸۱ پر ہم کارگاہ جہاں کی برہمی کا مضمون دیکھ چکے ہیں۔ وہاں ملو اور دو دھاری تھی، کہ ایک مفہوم کے اعتبار سے قیامت کے لئے تقاضا تھا کہ کیوں نہیں آ جاتی، اور ایک مفہوم کے اعتبار سے اس کارگاہ کے تہ وبالا ہونے کا افسوس تھا۔ زیر بحث شعر میں خود مشکل کی شوئی یا برہمی کا وارایا بھر پور ہے کہ پناہ نہ ملے۔ اس شعر پر تھوڑی سی بحث میں نے ”تفہیم غالب“ میں لکھی ہے۔ یہ بات تو ظاہر ہے کہ غالب نے شعوری یا غیر شعوری طور پر اس شعر سے اکتساب کیا ہے۔

نقش فریادی ہے کس کی شوئی تحریر کا
کاغذی ہے حیرت ہر پیکر تصویر کا

غالب کے شعر کی باریکیاں بیان کرنے کا یہاں موقع نہیں، لیکن ان کے شعر میں ”شوئی“ کا لفظ میر کی طرف واضح اشارہ کر رہا ہے۔ مزید یہ کہ دونوں شعروں میں لفظ ”شوئی“ میں نظام کائنات اور تقاضا و قدر پر طنز ہے، گویا نظم دو جہاں نہ ہو، کوئی طفلانہ کھیل ہو، کسی بچے کی شرارت ہو۔ پھر شعر زیر بحث میں ”کیا سمجھ کے برہم کی“ معنی سے لبریز فقرہ ہے۔ ملاحظہ ہو۔ (۱) بزم پیش جہاں کے بارے میں تو نے کیا سمجھا، اس کے بارے میں تو کس نتیجے پر پہنچا؟ (۲) تو نے بزم پیش جہاں کو کیا گردانا، کیا قرار دیا؟ (۳) کیا تو نے بزم پیش جہاں کو سوچ سمجھ کر برہم کیا؟ (اس مفہوم کے اعتبار سے مصرع ثانی کی تشریہ ہوگی: کیا (تو نے) بزم پیش جہاں سمجھ کے برہم کی؟) مندرجہ بالا مفہیم کے اعتبار سے مصرع ثانی استقبالیہ ہے۔ اب ایک اور معنی پر غور کریں: افسوس یا رنج یا غمگی کے لہجے میں کیا ہے کہ تو نے بزم پیش جہاں کو آخر کیا سمجھا کہ اسے برہم کر دیا؟ اس مفہوم کی رو سے مشکل کا لہجہ تہدید آمیز، درگستاخانہ ہے، گویا وہ رب

انگلین کی مصلحت اور حکمت میں دخل اندازی کر رہا ہو، بلکہ اس پر شک کر رہا ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: گلچیں نے باغ کو سمجھا کیا ہے کہ اس طرح اسے تاراج کرنے پر آمادہ ہے؟ خداے حکیم و قدیر کے آگے دیوالی کا یہ انداز اگرچہ خالی از خطر نہیں، لیکن یہ بھی ایک طرح کی محبت ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۶۱/۱۔

اب مصرع اولیٰ کو دیکھیں۔ ”کوئی ہو“ بھی کثیر المعنی ہے۔ (۱) اگر کوئی ایسا ہو، یعنی اگر کسی کا ہونا ممکن ہو۔ (۲) اگر کوئی مجھے مل جائے۔ (۳) اگر کوئی کہیں آس پاس ہو۔ تینوں صورتوں میں ایک امکان یہ ہے کہ کائنات و حیات کو درہم برہم کرنا ایک طرح کی شوخی ہے، اور اس شوخی کو سمجھنا غیر ممکن ہے۔ دوسرا امکان اس کے بالکل برعکس ہے کہ ایسے لوگ (یا ایسی ہستیاں) موجود ہیں جو اس شوخی کی محرم ہیں، اس کے اسرار سے واقف ہیں۔ نہ صرف یہ کہ وہ موجود ہیں، بلکہ اگر ان سے کچھ پوچھیں تو جواب بھی ملے گا۔ اسرار پر سے پردہ اٹھ بھی سکتا ہے، بس جاننے والا اور پوچھنے والا چاہئے۔ اب ”میں پوچھوں“ کی اہمیت واضح ہوتی ہے، ورنہ ”یہ پوچھوں“ بظاہر زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے اور ”میں پوچھوں“ میں لفظ ”میں“ بظاہر حشو معلوم ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ”میں“ یہاں شکلم کی شخصیت کی طرف تاکید ہے، یعنی اور سب لوگ پوچھیں یا نہ پوچھیں (بلکہ شاید نہ ہی پوچھیں، ان کی امت ہی نہ پڑے) لیکن میں ضرور پوچھوں گا کہ تو نے بزم عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی؟

”عیش“ کو ہم لوگ آرام، لطف اور تکلف سے بھرپور کے مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً ”عیش و عشرت“، ”عیش و آرام“، ”عیش کرنا“ بمعنی خوب آرام سے اور پر تکلف انداز میں رہنا۔ ”عیش“ کے معنی ہمارے یہاں ”بکثرت عیش کرنے والا“ ہیں۔ لیکن اصل عربی میں ”عیش“ کے معنی ہیں ”زندگانی، زندگانی کردن“ (مختار اللغات)۔ لہذا ”بزم عیش جہاں“ میں ”عیش“ بمعنی ”عشرت“ تو ہے ہی، مگر ”عیش“ بمعنی ”زندگانی“ بھی ہے۔ زبردست شاہکار شعر ہے۔ مابعد الطبیعیاتی معلومات کو اس طرح انسانی سطح پر برتنے کا فن اقبال اور غالب کو بھی نصیب نہ ہوا۔

۲۸۵

کس حسن سے کیوں میں اس کی خوش اختر کی
اس ماہ رو کے آگے کیا تاب مشتری کی

شب ہا بحال سنگ میں اک عمر صرف کی ہے
مست پوچھ ان نے مجھ سے جو آدمی گری کی

یہ دور تو موافق ہوتا نہیں مگر اب
رکھئے بنائے تازہ اس چرخ چہری کی

۲۸۵/۱ یہاں معنی کے اعتبار سے کوئی خاص بات نہیں۔ مناسبتیں البتہ خوب ہیں۔ (۱) حسن، خوش،
رو۔ (۲) اختر، ماہ، مشتری۔ (۳) ماہ، تاب (بمعنی ”چمک“)۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز نے
لفظ پیدا کیا ہے، ورنہ بات معمولی ہے۔ ہاں مصرع اول میں ”خوش اختر کی“ کہنا بمعنی ”خوش اختر
کے بارے میں کہنا، اس کا حال بیان کرنا“ تازہ ہے۔ پورے شعر میں لہجہ ایسا ہے گویا کوئی نئی بات
دریافت کی ہے یا نئی چیز حاصل کی ہے اور بڑے جوش اور ولولے کے ساتھ اس کے بارے میں بات کرنا
چاہتے بھی ہیں۔

”خوش اختر“ بہت تازہ اور دلچسپ ہے۔ اسے میر نے ایک بار اور بھی استعمال کیا ہے۔

وصل کیوں کر ہو اس خوش اختر کا

جذب ناقص ہے اور طالع شوم

(دیوانِ ششم)

یہاں بھی معنی میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن علم نجوم کی اصطلاحوں (وصل، اختر، جذب، طالع، شوم) کا ضلع بڑی خوبی سے پانہ ہا ہے۔ مسئلہ پھر بھی وہی رہتا ہے کہ ”خوش اختر“ کے معنی کیا ہیں؟ فرید احمد برکاتی نے اس کے معنی ”خوش بخت“ تجویز کئے ہیں۔ یہی معنی پلیس ور ”اردو لغت تاریخی اصول پر“ اور اشائنگاس میں بھی ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ معشوق کو ”خوش ختر“ کہنے کا نہ کوئی قرینہ ہے اور نہ سند۔ ”نور اللغات“؛ ”فرہنگ اثر“؛ ”فرہنگ آئند راج“؛ ”بہار نجم“؛ ”چراغ ہدایت“ اور ”مصطلحات“ سب ”خوش اختر“ سے ناواقف ہیں۔ ”بہار“ اور ”آئند راج“ میں ”خوش“ کے سابقہ کے ساتھ درجنوں اندراجات ہیں، لیکن ”خوش اختر“ ناموجود ہے۔ ”بہار“ میں ”خوش ستارہ“ اور ”خوش طالع“ البتہ ہیں، لیکن ”خوش طالع“ کے بجائے ”خوش طالعی“ کی سند لکھی ہے۔ اردو والے بیٹی کو ”ختر نیک اختر“ ضرور کہتے ہیں، لیکن وہاں مراد یہ ہوتی ہے کہ وہ شوہر کے معاملے میں اور سسرال کے لئے خوش نصیب ہو۔ معشوق کو نیک اختر یا خوش اختر کہنا بے لطف ہے، جب تک کہ اس کے کوئی استعاراتی معنی نہ ہوں۔ اور استعاراتی معنی کا لغات میں کہیں پتہ نہیں۔ پھر یہ بھی دیکھئے کہ شعر زیر بحث میں اگر ”خوش ختری“ کے معنی ”خوش نصیبی“ لئے جائیں تو حکم شق سے زیادہ نجومی معلوم ہوتا ہے کہ معشوق کی خوش بختی کے بارے میں ہم کو بتانا چاہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی یہاں نامناسب اور بے لطف ہیں۔ لہذا یہ بات بھی ظاہر ہے کہ میر نے ان دونوں اشعار میں ”خوش ختری“ اور ”خوش اختر“ کو ”حسن“ اور ”حسین“ کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اب یہ ان کی اختراع ہے، یا کسی قاری شاعر کی سند پر ہے اس کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ کہنا مشکل ہے۔ بظاہر تو ختر اع میری کی معلوم ہوتی ہے۔

ایک امکان یہ ہے کہ میر نے ”خوش اختر“ کو معشوق کا استعارہ بنایا ہو اور وجہ شبہ یہ فرض کی ہو کہ معشوق حسن فراواں رکھتا ہے، اور جس کے پاس اتنا حسن ہو، اسے خوش نصیب ہی کہا جائے گا، (جس طرح بد صورت شخص یا ناقص الاعضا شخص کو بد نصیب کہتے ہیں۔ یعنی کوئی اگر بد صورت یا ناقص الاعضا ہے تو وہ بد نصیب ہے، اور اگر خوب صورت یا کامل الاعضا ہے تو خوش نصیب ہے۔)

”کس حسن سے کہوں میں“ بھی پر لطف ہے، کہ خوش اسلوبی کا کون سا پیرایہ اختیار کروں؟ یا کوئی۔ یا خوب صورت میرا یہ نہیں۔ یا پھر ”حسن“ بمعنی ”حسین“ ہو سکتا ہے کہ میں کس حسین کے سامنے

معشوق کی خوش اختری کا بیان کر دں؟ معمولی سے مضمون میں اتنے معنی بھر دینا میر ہی کے بس کا روگ تھا۔

۳۸۵/۲ اس شعر میں خود پر طنز، تسخر، معشوق پر طنز، اپنی بے چارگی کا بیان، یہ سب اس خوبصورتی سے کیجا ہو گئے ہیں کہ میر کے کلام میں بھی (جہاں اس طرح کے شعروں کی کمی نہیں) یہ شعر متناظر نظر آتا ہے۔ کتے کی طرح ایک عمر بسر کرنے کو ”آدی گری“ سے تعبیر کرنا طنز اور خود مہر دگی دونوں کی معراج ہے۔ کتے اور آدی کا تضاد عمدہ تو ہے ہی، مزید لطف یہ ہے کہ کتے کو آدی سے بے حد مناسبت بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کتا اگر قطعاً اولین پالتو جانور نہیں تو ان چند اولین جانوروں میں سے بیشک ہے جو پالتو ہوئے اور انسانوں کے گھروں میں پلے بڑھے۔ کتے اور انسان میں مناسبت اور کتے میں بعض قابل قدر صفات، مثلاً وفاداری اور قناعت کی بنا پر اسے انگریزی میں man's best friend کہا جاتا ہے۔ ”شب یا بھاس سگ“ میں دو لطف ہیں۔ ایک تو یہ کہ رات کے وقت کتوں کے وجود اور ان کے بھونکنے کا احساس زیادہ ہوتا ہے۔ (پطرس کا مضمون ”کتے“ ملاحظہ ہو) اور دوسرا یہ کہ کتا رات کے وقت اپنی گلی میں گھومتا پھرتا ہے اور ساری رات جاگ کر، یا نیم بیداری کے عالم میں گزارتا ہے۔ عاشق (شکلم) کا بھی یہی حال ہے کہ وہ راتیں کوئے معشوق میں گزارتا ہے۔

”آدی گری“ اس جگہ بہت عمدہ اور معنی خیز لفظ ہے۔ ایک اعتبار سے اس کے معنی ہیں ”آدی بنانے کا کام، آدی بنانے کا عمل“۔ یہ اس لئے کہ ”گر“ کا لاقحہ ”بنانے والا“ کے معنی میں بھی آتا ہے، مثلاً ”بادشاہ گر“ ”کیسیا گر“ وغیرہ۔ ایک اعتبار سے ”آدی گری“ کے معنی ہیں ”آدی پن، آدی کی طرح کا کام“، کیونکہ ”گری“ کا لاقحہ پیشے کو بیان کے لئے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً باورچی گری، یعنی ”باورچی کا پیشہ باورچی کا کام“ ”منشی گری“ یعنی ”منشی کا پیشہ، منشی کا کام“، وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ دونوں معنی اس شعر میں بے حد مناسب ہیں۔ دیوان چہارم میں جو غزل اسی زمین و بحر میں ہے اس میں یہ قافیہ صرف موخر الذکر معنی میں استعمال ہوا ہے، لہذا وہاں لطف بہت کم ہے۔

شب سن کے شور میرا کچھ کی نہ ہے دماغی

اس کی گلی کے سگ نے کیا آدی گری کی

”آدی گر“ کے دونوں معنی میں ”آدم گر“ بھی مستعمل ہے۔ میر نے ”آدم گر“ کو ایک جگہ معنی

دوم میں استعمال کیا ہے۔ مضمون دیوان چہارم کے منقولہ بالا شعر سے مشابہ ہے۔

شب رفت میں اس کے در پر گیا
سگ یار آدم گری کر گیا

(دیوان دوم)

جناب برکاتی نے ”آدم گری“ اور ”آدم گری“ دونوں اپنی فرہنگ میں لکھے ہیں، لیکن دونوں معنی نہیں لکھے ہیں۔ پھر انھوں نے شاعر کا نام لکھے بغیر امداد علی بحر کا ایک شعر لکھا ہے۔ شاعر کا نام نہ ہونے کے باعث گمان ہو سکتا ہے کہ یہ شعر بھی میر کا ہے۔ اس کا حذف بہتر تھا۔

خود کو معشوق کا کتا کہنے کا مضمون کسی نے فارسی میں بڑی طبائی کے ساتھ نظم کیا ہے۔

حمر آدم بہ کویت یہ شکار رفت بودی
تو کہ سگ نہ بردہ بودی بہ چہ کار رفت بودی
(میں صبح صبح تیرے کو چے میں آیا، تو شکار کو گیا ہوا
تھا۔ جب تو کہتے کو ہی ساتھ نہیں لے گیا تھا تو بھلا
کس کام سے گیا تھا؟)

میر کے شعر زیر بحث میں عشق مجازی کی خوشبو اتنی واضح نہ ہوئی تو اسے نعت پر بھی محمول کر سکتے تھے۔ شیخ فرید الدین عطار نے اپنی کتاب ”تذکرۃ الاولیاء“ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ”حضرت جمال موسلی کی پوری زندگی اسی تمنا میں خون دل پیٹتے اور دولت صرف کرتے گذر گئی کہ کسی طرح حضور اکرم کے روضۂ اقدس کے قریب مجھے ایک قبر میں جگہ مل جائے اور جب جگہ مل گئی تو انتقال کے وقت یہ وصیت فرمائی کہ میری قبر پر یہ کتبہ لگا دینا کہ آپ کا کتا آپ ہی کے در پر پڑا ہے۔“ ممکن ہے شاہ جہانی دربار کے مشہور شاعر محمد جان قدسی کو اپنی شہرۂ آفاق نعت کے ایک شعر کا مضمون شیخ عطار کی بیان کردہ روایت سے ہی حاصل ہوا ہو۔ محمد جان قدسی کا شعر ہے۔

نہبت خود بہ سکت کردم و بس منفعلم
زانکہ نہبت بہ سگ کوے تو شد بے ادبی
(میں نے آپ کے کتے کی طرف اپنی نہبت کی اور

بہت شرمندہ ہوں، کیونکہ آپ کی گلی کے کتے کی

طرف بھی خود اپنی نسبت کرتا ہے (دلی ہے۔)

قدسی کی نعت پر درجنوں تفسیہیں لکھی گئیں۔ غالب نے بھی اس کا خسرہ کیا ہے، لیکن اس شعر کا جواب غالب سے بھی نہ ہوا۔ میر نے ذرا ہٹ کر کہا، اور انداز یہاں ایسا رکھا کہ شعر نعتیہ بھی ہو سکتا ہے، اور عاشقانہ بھی۔

نخر سے ہم تو کدہ اپنی فلک پر پھینکیں

اس کے سگ سے جو ماقات مساوات رہے

(دیوان ششم)

۳/۲۸۵ سردار جعفری نے اس شعر کے بارے میں لکھا ہے کہ یہاں ”انقلاب کا منظر آج کے زمانے کے مطابق سیاسی اور سماجی تبدیلی کے لئے نہیں استعمال ہوا ہے۔ اس کا مطلب صرف غلبہ اور انتشار کے دور کا خاتمہ ہے۔ یہ انداز اور رجحان دراصل عاشق اور معشوق کی دوئی کا پتہ دیتا ہے اور فرد اور سماج، انسان اور زمانے کے ٹکراؤ کو ظاہر کرتا ہے۔“ بات بہت عمدہ ہے، لیکن شعر کے مطلب کو ”صرف غلبہ اور انتشار کے دور کے خاتمے“ تک محدود کر دینا مناسب نہیں ہے۔ ترقی پسند نظریہ شعر کی مشکل یہ ہے کہ وہ متن میں ایک ہی معنی کا وجود پسند کرتا ہے۔ متن کی طرف درست رویہ کثیر المعنویت کے امکان کا دروازہ کھلا رکھتا ہے۔ اگر کسی متن میں سیاسی/سماجی معنی بھی نکل سکتے ہیں تو کیوں نہ نکالے جائیں؟ سردار جعفری کی یہ بات درست ہے کہ شعر زیر بحث میں عاشق اور معشوق کی دوئی اور فرد/سماج، انسان/زمانہ کے تضاد کا احساس ہے۔ لیکن اس میں سماجی/سیاسی تبدیلی کے امکان یا اس کے تقاضے کا بھی ذکر ہے، جس طرح مومن کے اس شعر میں ہے جو ۲/۲۸۱ کی بحث میں نقل ہوا ہے۔

اے حشر جلد کر نہ د بالا جہان کو

یوں کچھ نہ ہو امید تو ہے انقلاب میں

اگر کوئی متن سیاسی/سماجی معنی (یا معنویت) کا متحمل ہو سکتا ہے تو پھر خن جنہی کا فرض ہے کہ اس متن کی یہ صفت بیان کی جائے اور اس کی سیادی سماجی معنویت کو ظاہر کیا جائے۔ مشکل تب آپڑتی ہے

جب نقاد اس بات پر اصرار کرے کہ کسی متن میں اور کوئی معنی ہیں ہی نہیں، یا صرف سیاسی سماجی معنی ہیں۔ یا پھر وہ متن کے ساتھ زبردستی کر کے سیاسی/سماجی معنی برآمد کرے۔ اس زبردستی کی ذرا باریک اور subtile مثال پیر ماشری (Pierre Macherey) کے تصورات ہیں جہاں وہ غیر حاضری (absences) کا نظریہ پیش کرتا ہے، اور کہتا ہے کہ بعض متون کی معنویت ان باتوں میں ہوتی ہے جو ان میں مذکور نہیں ہوتیں۔ اس غیر حاضری کے معنی یہ ہیں کہ متن بنانے والے کو ان تصورات کا گہرا احساس تھا اور اس نے ان کے بارے میں سکوت اختیار کر کے ان کی اہمیت ہم پر واضح کی ہے۔ ماشری کہتا ہے کہ جو چیزیں متن میں کہی گئی ہیں، ان کی وضاحت کے لئے ہمیں انتقاد یا نقادی موضوع The critical explicit کا انتظار کرنا چاہئے، اور یہ Critical explicit لامتناہی ہو سکتا ہے۔ اپنی مشہور کتاب A theory of Literary Production میں ماشری کہتا ہے:

The recognition of the area of shadow in and around the work is the initial moment of criticism. But we must examine the nature of this shadow: does it denote a true absence or is it the extension of a half presence?... It might be said that the aim of criticism is to speak the truth, a truth not unrelated to the book, but not as the content of its expression.

ترجمہ: کسی متن کے اندر اور اس کے گرد و حوالے پن اور سائے کے وجود کا اعتراف اور پہچان، تنقید کا ابتدائی لمحہ ہے۔ لیکن ہمیں اس سائے کی نوعیت کو دیکھنا چاہئے: کیا یہ کسی حقیقی غیاب کی غمازی کرتا ہے، یا یہ کسی نیم حاضری کی توسیع ہے؟ ہم کہہ سکتے ہیں کہ تنقید کا مقصد سچ بولنا اور سچ کو ظاہر کرنا ہے، ایسے سچ جو (زیر بحث) کتاب سے غیر متعلق نہ ہو، بلکہ اس کے اظہار کا مافیہ ہو۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ جو چیزیں متن میں موجود ہی نہیں ہیں یعنی اس کے expression کا مافیہ (content) نہیں ہیں، ان کو بھی متن کا حصہ قرار دے کر ان کے بارے میں گفتگو ہو سکتی ہے۔ بقول ماشری، "کوئی کتاب خود مکتبی نہیں ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ لازماً ایک غیر حاضری بھی ہوتی ہے جس کے بغیر کتاب کا وجود ممکن نہیں۔" مثال کے طور پر (بقول ماشری ژول ورن Jules Verne)

(Verne) اپنے ناولوں میں کہتا ہے کہ سائنس اور صنعت نے متوسط طبقے کو ترقی کی شاہراہ پر گامزن کر دیا ہے۔ لیکن چونکہ اس ideology میں بعض داخلی تضادات ہیں، اس لئے اس کی تصویر کشی (figuration) اور نمائندگی (representation) کے درمیان خاموشی کے وقفے ہیں اور وہی اس کے ناولوں کی جان ہیں۔

ماشری کا ذکر میں نے اس لئے کیا کہ گوپی چند نارنگ نے فیض پر لکھتے وقت ماشری کے خیالات کا حوالہ دے کر ترقی پسند تئید کی سادہ لوحی اور اہل بیانی کا ذکر کیا ہے۔ حالانکہ خود ماشری ایک قسم کی سادہ لوحی اور مارکسی خود فریبی کا شکار ہے، کہ وہ متن کو لاعلم تاریخی شعور کا پابند قرار دیتا ہے۔ اور جو چیزیں اس میں نہیں ہیں ان کے غیاب کو وہ ان کے حضور کی دلیل ٹھہراتا ہے۔ یہ اگر معصومیت نہ ہوتی تو بددیانتی ٹھہرتی۔ دوسری بات یہ کہ ماشری کا نظریہ غیاب بھی بہت نیا نہیں ہے۔ مفسرین حدیث نے امام بخاری کے یہاں بعض مسائل کی غیر حاضری کے لئے اس طرح کی توجیہات اور تاویلات بہت پہلے بیان کر دی تھیں۔

متن کے ساتھ زبردستی کر کے ناموجود معنی برآمد کرنے کی ایک مثال تو پیئر ماشری (Pierre Machery) ہے، جس کے یہاں بہر حال بعض ذہنی قلابازیاں اور پیچیدگیاں ہیں۔ دوسری مثال سردار جعفری کی ہے، جہاں وہ کہتے ہیں کہ میر نے بہت سے اشعار میں ”براہ راست سماجی معاشی اور سیاسی مسائل کو ڈھال دیا ہے۔ انھوں نے کبھی یہ خیال نہیں کیا کہ یہ مضامین غزل کی طبع نازک پرگراں گذریں گے۔“ اس کے بعد وہ میر کا حسب ذیل شعر نقل کرتے ہیں۔

نہ مل میر اب کے ایروں سے تو

ہوئے ہیں فقیر ان کی دولت سے ہم

(دیوان دوم)

ان کا خیال غالباً یہ ہے کہ ”دولت“ یہاں بہ معنی wealth ہے، اور اسی لئے اس شعر میں ”سماجی معاشی اور سیاسی“ مسائل کا براہ راست ذکر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ شعر معشوق مزاج رذسا کے بارے میں ہے، اور یہاں ”دولت سے“ کے معنی ”بدولت“، یعنی on account of نہ کہ ”بوجہ حصول“ ہے، یعنی ہم ان کے عشق میں فقیر ہو گئے۔ اسی بات کو میر نے دیوان اول میں اور واضح کر

کے لکھا ہے ۔

امیر زاووں سے دلی کے مل نہ تا مقدور
کہ ہم فقیر ہوئے ہیں انھیں کی دولت سے

ایک بار وحید اختر نے مندرجہ بالا شعر مجھے میر کے ”سماجی اور سیاسی شعور کے ثبوت میں سنایا تھا۔ حالاں کہ یہاں بھی ”دولت“ بمعنی wealth نہیں بلکہ ”دولت سے“ بمعنی ”بدولت“ ہے۔ اگر دیوان اول والے شعر کے بارے میں سوال ہو کہ معشوق صفت امرا کی کیا دلیل ہے؟ تو ان کے بارے میں آمد کا شعر ہم ۳۷۲/۲ پر پڑھ چکے ہیں ۔

میرزائی سے ہوئے نامرد دلی کے امیر
ناز کے مارے پھرے جاتی ہے مڑگاں کی سپاہ

اگر یہ سوال ہو کہ ”دولت سے“ بمعنی on account of پڑھنے کے لئے دلیل کیا ہے، اور ”دولت“ بمعنی wealth پڑھنے سے ہمیں کیا چیز مانع ہے۔ تو اس کا جواب یہ ہے کہ اگر ”دولت“ بمعنی wealth ہے تو ”دولت سے“ کی جگہ ”دولت کی وجہ سے“ ہونا چاہئے۔ ”ہم ان کی دولت سے فقیر ہوئے ہیں“ کے معنی یہ ہرگز نہیں ہو سکتے کہ ہم ان کی دولت یعنی تمول کی وجہ سے یا اس کے باعث فقیر ہوئے ہیں۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ ”دولت“ بمعنی ”وجہ، باعث“ میر کے زمانے میں عام تھا۔ شاہ حاتم کا ایک شعر ہم ۳۸۰/۱ پر دیکھ چکے ہیں۔ جرأت کہتے ہیں ۔

کیا کہوں جو کہ ملا ہم کو جنوں کی دولت
تن کو عربانی ملی پاؤں کے تیں خار ملے

میر سونے ایک قلعے میں اپنے دوستوں کی مدح کی ہے کہ وہ سب موزوں طبع تھے، لہذا ان کی صحبت میں بیٹھ کر میں بھی شاعر ہو گیا ۔

ورنہ میں اور شاعری تو بہ

یہ بھی سب صاحبوں کی ہے دولت

لہذا یہ بالکل واضح ہے کہ میر کے شعروں میں ”دولت سے“ بمعنی ”وجہ سے“ ہے۔ مزید ثبوت درکار ہو تو میر کا حسب ذیل شعر دیکھیں۔ یہاں ”دولت سے“ کا لفظ نہیں ہے، اس لئے مضمون اور بھی

صاف ہو گیا ہے ۔

مت مل اہل دول کے لڑکوں سے
میر جی ان سے مل فقیر ہوئے

(دیوان دوم)

یہ سب شعر دراصل شہر آشوب کے عالم سے ہیں (ملاحظہ ہو ۲/۳۰۹)۔ بہت سے بہت یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان کو امیروں کی دولت مندی کے خلاف احتجاج کے معنی بھی دیئے جاسکتے ہیں، لیکن یہ مفہوم بہت کم زور ہے۔

تہقید کے سلسلے میں بنیادی بات یہی ہے کہ نقاد کو چاہئے کہ وہ متن کو متن ہی کے اصول و قوانین کی روشنی میں پڑھے، اپنے مفروضات کی روشنی میں نہیں۔ اور متن کے جو اصول و قوانین وہ دریافت کرے ان کا پورا پورا ثبوت متن سے مل سکتا ہو۔ یہ سوال بہر حال رہتا ہے کہ کوئی نقاد اپنے شعوری یا غیر شعوری تعصبات اور وابستگیوں کو کس حد تک پس پشت ڈال سکتا ہے؟ لیکن کوشش تو بہر حال کرنی چاہئے۔ یہ نہ کرنا چاہئے کہ ادب/متن کے پارے میں رائے پہلے قائم کر لی جائے اور پھر اسی کو ادب/متن میں تلاش کیا جائے (یعنی ادب/متن کو اس ارادے کے ساتھ پڑھا جائے کہ ہم نے جو رائے پہلے سے قائم کر رکھی ہے، اسی کی صداقت کے ثبوت ہم ادب/متن میں تلاش کریں گے)۔

اس طویل (لیکن ضروری) عبارت معترضہ کے بعد میر کے شعر زیر بحث کی طرف دوبارہ راجع ہوتے ہیں۔ ”چنبری“ بمعنی ”دائرے کی شکل کا“ ہے۔ لیکن ”چنبری“ کے معنی ”گردش کرنے والا، رقص کرنے والا“ بھی ہوتے ہیں۔ (”آئندہ راج“۔) آسمان کو ”چرخ“ اسی لئے کہتے ہیں کہ وہ گردش کرتا ہے۔ اس لئے ”چرخ“، ”چنبری“ اور ”دور“ میں نہایت لطیف مناسبت ہے۔ مزید معنوی لطف یہ ہے کہ جو شے گردش کر رہی ہو اس کی بنیاد کیسے رکھ سکتے ہیں؟ لہذا مصرع ثانی میں الوالعزى کے ساتھ ساتھ ایک طنز بھی ہے۔ اور یہ تو ظاہر ہی ہے کہ چرخ چنبری کی بنیاد دوبارہ اگر رکھی بھی تو اس بات کی کوئی دلیل نہیں کہ نئے آسمان کا دور حکم کے موافق ہی جائے گا۔ یہ طنز کا مزید پہلو ہے۔ اس سے ملتا جلتا مضمون میر نے دیوان دوم میں نظم کیا ہے، لیکن وہاں یہ معنوی ابعاد نہیں ہیں۔

شاید کہ قلب یار بھی تک اس طرف پھرے

میں منتظر زمانے کے ہوں انقلاب کا
ہاں ”قلب“ کا لفظ خوب ہے، کیونکہ اس کے معنی ”پلٹنا“ بھی ہیں۔ یہ مناسبت کی اچھی
مثال ہے۔

انوری کے ایک مشہور قصیدے کا مطلع ہے۔

اے مسلماناں فغان از دور چرخ چنبیری
وز فغان تیر و قصد ماہ و کید مشتری
(اے مسلمانو! چرخ چنبیری کے دور سے فریاد و فغان
ہے۔ اور مرغ کی دشمنی سے، اور چاند کی چال سے،
اور مشتری کے مکر سے فریاد ہے۔)

ممکن ہے میر کو ”چرخ چنبیری“ کے ساتھ ”دور“ کا لفظ لانے کا خیال انوری کا شعر دیکھ کر آیا ہو۔
لیکن انوری کے یہاں مضمون بالکل معمولی ہے، نجوم کی اصطلاحوں نے اسے زور بخش دیا ہے۔ میر کے
شعر میں ایک طنز اور الوالعزمی ہے، اور اس کی تہ میں اپنی مجبوری کا احساس بھی۔ میر کے یہاں مضمون اور
اسلوب دونوں پر زور ہیں۔ انوری کے یہاں صرف اسلوب زور دار ہے۔ غالب کا مشہور فارسی مطلع بھی
ممکن ہے میر سے متاثر ہو۔ یہ ضرور ہے کہ غالب نے مصرع ثانی میں مضمون بہت وسیع کر دیا ہے۔

بی کہ قاعدۂ آسمان بگر دایم
قضا بہ گردشِ رطلِ گراں بگر دایم
(آؤ آسمان کے قاعدے کو پلٹ دیں اور
بھاری پیمانے کی گردش کے ذریعہ قضا پر کو
پلٹا دیں۔)

غالب کے شعر میں انوری کی سی رولنی نہیں ہے، لیکن بلند آہنگی تو خوب ہے۔

۳۸۶

دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے
یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

سدھ لے گھر کی بھی قطعہ آواز
دود کچھ آشیاں سے اٹھتا ہے

۱۰۵۰

بیٹھنے کون دے ہے پھر اس کو
جو ترے آستیاں سے اٹھتا ہے

یوں اٹھے آہ اس گلی سے ہم
جیسے کوئی جہاں سے اٹھتا ہے

۳۸۶/۱ مصحفی نے اس زمین میں دو غزل کہا ہے۔ ایک میں نو شعر ہیں، دوسری میں سات۔ میر کی غزل میں نو شعر ہیں۔ ممکن ہے دونوں نے نو نو شعروں کی غزل مشاعرے کے لئے کہی ہو، پھر مصحفی نے سات شعروں کی غزل میر کے جواب میں مزید کہی ہو۔ مصحفی کے سولہ شعروں میں جو دت طبع کے ثبوت موجود ہیں، لیکن ان کا کوئی شعر میر کے ان شعروں کا ہم رتبہ نہیں جو میں نے انتخاب میں شامل کئے ہیں۔

مطلع کا مضمون دیوان دوم میں میر نے یوں دہرایا ہے ۔

کیا جانے کہ چھاتی جلتے ہے کہ داغ دل
ایک آگ سی گئی ہے کہیں کچھ دھواں سا ہے

دیوان دوم کا شعر سائر مشہدی سے براہ راست مستعار ہے، لیکن اس کے اپنے لطف بھی ہیں۔ لہذا اس پر گفتگو یہ وقت ہوگی۔ فی الحال اس مطلع پر غور کرتے ہیں۔ سب سے پہلی بات یہ کہ دونوں مصرعے انشائیہ ہیں، اور ان کے لہجے میں شدید ذرا مانعیت ہے۔ اس میں حقیر، عجلت urgency، خفیف سا طنز سب شامل ہیں۔ پھر شکلم اور مخاطب کا ابہام بھی خوب ہے۔ ممکن ہے شعر کا مخاطب خودی شکلم ہو، یعنی شکلم اپنے آپ سے کہہ رہا ہو کہ تم کس خیال میں گم ہو، کہاں ہو، دیکھو دھواں اٹھ رہا ہے، پتہ لگاؤ کہاں سے اٹھ رہا ہے؟ تمہارا دل جل رہا ہے کہ تمہاری جان جل رہی ہے؟ (اس مفہوم میں اسی غزل کا اگلا شعر دیکھیں اور ۵۱/۲ پر بھی غور کریں۔) دوسرا مفہوم یہ ہے کہ عاشق (شکلم) معشوق سے کہہ رہا ہے کہ ذرا دیکھ تو سہی، میں جلا جاتا ہوں۔ ذرا سوچ اور پتہ لگا کہ یہ دھواں میرے دل کا (یعنی آہوں کا) ہے، یا میری جان (یعنی میری زندگی، میری روح) کا ہے۔ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ کوئی اور شخص معشوق سے کہہ رہا ہے کہ ذرا دیکھ تو سہی یہ تمہارے عاشق کو کیا ہو گیا؟ یہ دھواں اس کی آہوں کا ہے (دل کا ہے) کہ اس کی جان ہی جلی جا رہی ہے؟

ہر صورت میں ”یہ“ اور ”سا“ کا لطف بیان سے باہر ہے، کیونکہ یہ الفاظ بہ یک وقت فاصلے کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں (یعنی معشوق کہیں دور ہے) اور صورت حال کے ابہام کی طرف بھی، کہ معشوق اور عاشق، یا شکلم اور عاشق اور معشوق سب ایک دوسرے کے پاس پاس ہیں، اور دھواں ابھی پوری طرح ہر طرف کو محیط نہیں ہوا ہے، بلکہ بس ذرا ذرا سا اٹھ رہا ہے۔ چھوٹے چھوٹے غنطوں میں اس قدر معنی بھر دینا میر کا ادنیٰ کرشمہ ہے۔ زبردست کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنی کا پہلو بھی نمایاں ہے۔ میر کے خاص انداز کا شعر ہے کہ کیفیت بھی ہے، معنی بھی، لہجے میں ابہام بھی ہے (لیکن کوئی پہلو خود رچی کا نہیں) اور شکلم کا بھی ابہام ہے۔ غیر معمولی شعر ہے۔ مصحفی نے ”کہاں“ کے قافیے کے ساتھ بالکل انصاف نہ کیا۔

جمع رکھتے نہیں نہیں معلوم
خرق اپنا کہاں سے الٹا ہے

۲۸۶/۲ اس سے ملا ۲۸۷ جن مضمون ۵۱/۲ پر بیان ہوا ہے، لیکن وہاں استعارہ رونے کا ہے۔ مصحفی نے

بھی ”آشیاں“ کا قافیہ اچھا نظم کیا ہے ان کا مضمون بھی میر سے مشابہ ہے۔

نالہ کرتی ہے جس گھڑی بلبل

شعلہ اک آشیاں سے اٹھتا ہے

لیکن میر کے یہاں مصرع ادلی میں انشائیہ اسلوب نے ڈرامائی شدت پیدا کر دی ہے۔ اس کے سامنے مصحفی کا مصرع ادلی بے رنگ معلوم ہوتا ہے۔ آواز کو شعلے سے تشبیہ دینا ہماری شاعری کا مشہور مضمون ہے۔

دھوٹے ہے اس مفتی آتشِ نفس کو جی

جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

(غالب)

اس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دپک

شعلہ سا چمک جائے ہے آواز تو دیکھو

(مومن)

روئے آہ آتشیں سے سراج

مجھ کو ہر رات شعلہ پانی ہے

(سراج اورنگ آبادی)

ایسے زبردست شعروں کے سامنے بھی میر کا زیر بحث شعر مستاز نظر آتا ہے، کیونکہ اس میں کیفیت اور ڈرامائیت دونوں کا دفور ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ”شعلہ آواز“ کا مضمون ہندوستانیوں (یا سبک، ہندی والوں) کا وضع کیا ہوا ہے۔ ”بہارِ نجم“ میں ”شعلہ آواز“ کی سند کے طور پر محسنِ تاثیر، غنی کا شمیری اور صاحب کے شعر درج ہیں۔ یعنی کوئی شعر سبکِ صفا ہانی یا کسی خالص ایرانی شاعر (مثلاً سعدی، حافظ، جلی) کا نہیں۔ غنی کا شعر اس قدر خوبصورت ہے کہ میر کے شعر سے بہت مختلف المضمون ہونے کے باوجود اسے نقل کئے ہی بنے۔

بود از شعلہ آواز قلقلِ بزمِ ما روشن

سرتِ گرمِ مکن خاموش ساقی شمعِ مینارا

(قلقل کے فعلہ آواز سے ہماری بزم روشن ہوتی
ہے۔ اسے ساقی، میں تیرے قربان تو شمع میں کو
خاموش نہ کر۔)

”بہارِ نجم“ میں (اور غالباً اس کی دیکھا دیکھی ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ میں) ”فعلہ آواز“ کے معنی لکھے ہیں ”پرسوز آواز جو دلوں پر اثر کرے۔“ ظاہر ہے کہ اردو شعرا نے ”فعلہ آواز“ کو ان معنی تک محدود نہیں رکھا ہے۔ میر، مومن اور غالب تینوں کے شعروں میں آواز کی پرسوزی سے زیادہ اس کی شدت، اس کی فن کارانہ مہارت اور اس کی قوت و زور مراد ہے۔
جناب عبدالرشید نے ولی کے شعر کی طرف مجھے متوجہ کیا ہے جس سے ”بہارِ نجم“ اور ”اردو لغت“ میں بیان کردہ معنی کی توثیق ہوتی ہے۔

درد مندوں کوں سوا ہے قول مطرب و نواز
گر می افسردہ طبعوں فعلہ آواز ہے
اس نہایت عمدہ شعر کے ساتھ انھوں نے سودا اور یقین کے بھی اشعار کی طرف میری توجہ دلائی ہے جن سے میرے بیان کردہ معنی کی توثیق ہوتی ہے۔

کچھ نہ امیری میں اگر ضبط نفس کو
دے آگ ابھی فعلہ آواز نفس کو

(سودا)

نہیں تو تھامتی اس فعلہ آواز کو اپنے
کھوجل جائیں گے ناحق ترے بال و پر اے قمری

(یقین)

میرا خیال ہے ”فعلہ آواز“ کی ترکیب اردو فارسی شعر کو دھپک راگ نے بھائی ہوگی۔
میر کے شعر میں لفظ ”بھی“ کے باعث یہ کہ یہ قائم ہوتا ہے کہ فعلہ آواز نے اور جگہ تو آگ لگائی دی تھی، اب گھر بھی جلتا شروع ہو گیا ہے۔ مصرع ثانی میں لفظ ”کچھ“ کے باعث کئی معنی ممکن ہو گئے ہیں (۱) کوئی دھوئیں کی سی چیز (۲) ٹھوڑا سا دھواں (۳) اب لگتا ہے جیسے دھواں آشیاں سے اٹھ رہا ہے۔

بے مثال شعر ہے۔

۳۸۶/۳ مستحق اس قافیے کو بھی نہیں سنبھال پائے ہیں۔

جو کہ پھر س جم کے بیٹھے ہے

کب ترے آستاں سے اٹھتا ہے

ہاں لفظ ”جم“ (”چھاتی پر جم کی طرح ہوتا“) اور ”پھر“ کی مناسبت سے ”آستاں“ خالی از لطف نہیں۔ لیکن میر کا شعر چند معنی رکھتا ہے، ملاحظہ ہو۔ پہلے معنی تو یہ ہیں کہ جو تیرے آستاں سے اٹھا وہ در بدر ہو گیا، اسے پھر بیٹھنے (آرام کرنے) کا موقع نہ ملا۔ یعنی عاشقوں کی پناہ گاہ بھی تو ہی ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ جو تیرے آستاں سے اٹھا، لوگوں نے اسے تیرا بے وفا قرار دے کر اسے پھر قرار نہ لینے دیا، بلکہ اسے ہمیشہ کے لئے آوارہ گرد کر دیا۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ جو تیرے آستاں سے اٹھا وہ پھر کھڑا ہی رہا، اس کو بیٹھنے کی اجازت نہ ملی۔ ان معنی کی رو سے ”بیٹھنے کون دے ہے“ میں استفہام انکاری کے ساتھ ساتھ ایک غیر شخصی استبداد بھی ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”جو اس بھنور میں پھنسا پھر اسے نکالے کون؟“ یعنی بھنور میں پھنسے ہوئے شخص کا نکلنا ممکن نہیں۔ چوتھے معنی یہ ہیں کہ تیرے آستاں پر لوگوں کا ہجوم اس قدر ہے کہ اگر کوئی شخص وہاں سے اٹھ جائے تو کوئی دوسرا اس کی جگہ لے لیتا ہے اور پہلے والے شخص کو بیٹھنے کا موقع دوبارہ نہیں ملتا۔ ہر صورت میں، آستاں سے اٹھنے والا شخص اپنے بھلے برے کی پیچون سے عاری اور ناقص شخص ٹھہرتا ہے، ایسا شخص جس نے خود ہی اپنے پاؤں پر کلہاڑی مار لی اور جس کا اب کوئی ٹھور ٹھکانا نہیں۔

بنیادی طور پر یہ مضمون عام اور پیچیدگی سے عاری ہے۔ خواجہ احسن الدین بیان نے اسے

بڑی کیفیت اور شدت کے ساتھ بیان کیا ہے۔

ہم سرگذشت کیا کہیں اپنی کہ مثل خور

پامال ہو گئے ترے دامن سے چھوٹ کر

لیکن میر نے اس میں کئی معنی ڈال کر اس کی دنیا ہی بدل دی ہے۔ اب اس میں کیفیت کم،

لیکن شور انگیزی زیادہ ہے۔

۳/۳۸۶ اس مضمون کو میر نے اردو اور فارسی میں ایک اور جگہ بھی کہا ہے۔

دور از آں سرمایہ جاں پیچ لطف زیست نیست

ہر کہ رفت است از درش گوئی زدنیہ رفتہ است

(اس سرمایہ جاں سے دور زندگی کا کوئی لطف نہیں۔

جو اس کے دور سے گیا، گویا وہ دنیا ہی سے چلا گیا۔)

زیر بحث شعر میں جو بات کنائے کے پردے میں مستور تھی، فارسی کے شعر میں واضح گف

ہئی۔ پھر فارسی شعر میں کثرت الفاظ کا محب الگ ہے۔ پھر دیوان ششم میں اس مضمون کو میر اسی طرح ادا کرتے ہیں۔

اس گلی سے جو اٹھ گئے بے صبر

میر گویا کہ دے جہاں سے گئے

یہاں ”لفظ“ بے صبر“ میں اور ۳/۳۸۶ کی خفیف سی بازگشت میں بھی، ایک لطف ضرور ہے، لیکن معنی کی وہ فراوانی یہاں نہیں جو زیر بحث شعر میں ہے۔ پھر زیر بحث شعر میں واحد متکلم کے سینے نے معاملے کو رمانیت اور فوری پن بخش دیا ہے، جب کہ فارسی شعر اور دیوان ششم کے شعر میں عمومی بیان کی کیفیت ہے۔ اس میں کوئی فوری پن نہیں، نہ شور انگیزی ہے، زیر بحث شعر کیفیت سے مالا مال ہے، اور معنی سے بھی خالی نہیں۔ دوسرے مصرعے کے ابہام نے حسب ذیل امکانات پیدا کر دیئے ہیں۔ (۱) جب ہم اٹھے تو بہت سے لوگوں نے آہ و فغاں کی، گویا ہم نے اٹھے کوئی جنازہ اٹھا۔ (۲) ہم وہاں سے اس قدر بادل ناخواستہ اور نارضا مندی سے اٹھے گویا دنیا سے اٹھ رہے ہوں۔ (۳) ہم اپنی مرضی سے نہ اٹھے، بلکہ اٹھائے گئے، جس طرح جنازہ اٹھایا جاتا ہے۔ (۴) ہم وہاں سے اس قدر رنجیدہ اور غم گین اٹھے گویا کوئی دنیا سے اٹھ رہا ہو اور ہم اس کی مٹی میں شریک ہو رہے ہوں۔ (۵) معشوق سے دوری میں زندگی کا لطف کچھ نہیں، اس لئے جب ہم اس گلی سے اٹھے تو گویا دنیا ہی سے اٹھ گئے۔

یہ بھی ملحوظ رکھئے کہ معشوق کی گلی کو صرف ”اس گلی“ کہہ کر واضح کر دیا ہے۔ اسی طرح، یہ بھی

لفظ بلاغت ہے کہ ”اٹھنا“ کو دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ معنی میں استعمال کیا۔ مصرع اولیٰ میں ”آہ

بہت پر مشغول معلوم ہوتا ہے، لیکن دراصل بہت کا رگر ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ”آہ“ اور ”اٹھنا“ میں مناسبت ہے،

کیونکہ آہ کو بھی اوپر اٹھتا ہو فرض کرتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ لفظ ”آہ“ کا صوتی آہنگ فضاہت اور بے دلی سے اٹھنے کو بڑی خوبی سے واضح کرتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ ”آہ“ کے لفظ سے اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ متکلم کسی کو اپنا حال سنارہا ہے۔ داستان عشق کی مختلف منزلیں بیان ہو رہی ہیں، کہیں پر انبساط ہے، کہیں درد و رنج۔ یہ موقع درد و رنج کا ہے، اس لئے متکلم آہ بھرتا ہے اور کہتا ہے کہ ہم اس گلی سے یوں اٹھنے جیسے کوئی جہاں سے اٹھتا ہے۔

معشوق کے درد سے عالم دیوانگی میں، یا مگر کراٹھنے کا مضمون خسرو نے بڑی کیفیت اور تازگی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ عجب نہیں کہ میر نے خسرو کے مندرجہ ذیل شعر سے فیضان حاصل کیا ہو۔

بہ خود بیروں نمی رھیم ازیں در
 ولے از خود بدر رھیم د رھیم
 (ہم اپنے آپ تو دروازے کو چھوڑ کر
 جانے والے نہ تھے، لیکن اپنے آپ سے
 باہر ہو گئے اور چلے گئے۔)

خسرو کے برخلاف سودا نے بڑی طبعی سے کہا ہے۔

ترے نکالے سے تجھ گھر سے کون جاتا ہے
 وہی تو جائے گا پیارے کہ جس کی آئی ہے

۳۸۷

کس طور ہمیں کوئی فریبندہ بھالے
آخر ہیں تری آنکھوں کے ہم دیکھنے والے

عشق ان کو ہے جو یار کو اپنے دم رفتن
کرتے نہیں غیرت سے خدا کے بھی حوالے

احول بہت تنگ ہے اے کاش محبت
اب دست تطف کو مرے سر سے اٹھالے

۱۰۵۵

۳۸۷/۱ مطلع براے بیت ہے۔ اس میں ”آنکھوں“ اور ”دیکھنے والے“ کی رعایت کے سوا کچھ نہیں۔ ”کسی کی آنکھ/آنکھیں دیکھنا“ یا ”کسی کی آنکھ/آنکھیں دیکھے ہوئے ہونا“ کے معنی ہیں۔ کسی کا صحبت یافتہ یا تربیت یافتہ ہونا۔ اس مضمون کو، کہ جس نے تجھے دیکھا وہ کسی در کی جانب نہ دیکھے گا، سعدی نے پایہ فلک تک پہنچا دیا ہے۔

افسوس برآں دیدہ کہ روئے تو نہ دید است
و دیدہ و بعد از تو بہ روئے نگرید است
(اس آنکھ پر افسوس جس نے تیرا منہ نہ دیکھا، یا جس
نے تیرا منہ دیکھ کر کسی اور کا منہ نہ دیکھا۔)

حق یہ ہے کہ میر کو اس کے بعد کوشش ہی نہ کرنی تھی۔ سعدی کا شعر کیفیت اور شور انگیزی کی

معراج ہے۔

۳۸۷/۲ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے ۔

قیامت ہے کہ ہووے مدلی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

اس میں کوئی شک نہیں کہ روانی اور انتخاب الفاظ میں عدالت (قیامت، کافر) کے باعث غالب کا شعر خوبصورت اور کامیاب استفادے کا درجہ رکھتا ہے۔ لیکن میر کے شعر میں معنی کی چند در چند تمیزیں ہیں۔ اور مضمون کے لحاظ سے میر کو اولیت کا شرف تو حاصل ہے ہی، کہ الفضل للمتقدم۔ اب معنی کے پہلوؤں کا ملاحظہ ہوں:

(۱) ”عشق ہے“ عاوردہ ہے، بمعنی ”آفریں ہے۔“ لیکن مصرع اولیٰ میں اس کا صرف اس طرح ہوا ہے کہ معنی یہ بھی بننے ہیں کہ صحیح معنی میں عشق ان کو ہے، یا عشق اگر ہے تو ان لوگوں کو ہے جو یا رکھ اپنے دم رفتن....

(۲) خدا کے حوالے، ”فی امان اللہ“ وغیرہ فقرے سفر پر جانے والوں سے بھی کہے جاتے ہیں، اور سفر پر جانے والے لوگ ان سے بھی کہہ سکتے ہیں جنہیں وہ چھوڑ کر جا رہے ہیں۔ لہذا ”یار کو اپنے دم رفتن“ کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) اپنے یار کو ہنگام سفر، یعنی اپنے یار سے، جس وقت یار سفر کو جا رہا ہو اور (۲) اپنے سفر کے وقت یار کو۔ یعنی اپنے یار سے، اس وقت جب وہ (عاشق) سفر کو جا رہا ہو۔

(۳) جس طرح اردو میں ”جانا“ کے ایک معنی ”مرنا“ ہیں، اسی طرح فارسی میں بھی ”رفتن“ کے ایک معنی ”مرنا“ ہیں (”موارد المصادر“)۔ جلال امیر کا شعر ہے ۔

بیش ازیں تاب انتظارم نیست
می روم تا جواب می آید
(اس سے زیادہ انتظار کی تاب مجھے
نہیں۔ جب تک جواب آئے آئے
میں مر جاؤں گا۔)

معلوم ہوتا ہے ولی نے جلال اسیر کے تتبع میں کہا ہے ۔

آ شتابی نہیں تو جاتا ہوں

کیا کروں جی اداس ہوتا ہے

ظاہر ہے کہ میر کے شعر میں ”دم رفتن“ کے معنی ”دم مرگ“ بھی ہیں، غالب نے صاف صاف ”ہم سفر“ کہہ کر عاشق کی موت کا امکان ترک کر دیا ہے۔ یوں بھی، غالب کے شعر میں معنی میر کے شعر سے بہت کم ہیں۔ غالب اور میر دونوں کے شعروں میں بندش کی چستی اور روانی ہے لیکن میر کے شعر میں معنی کی کثرت نے چارچاند لگا دئے ہیں۔

۱۸۷۷/۳ یہ شعر طنز اور تازگی اسلوب کا شاہکار ہے۔ عشق جس پر مہربان ہوتا ہے اسے اجڑ کر ہی چھوڑتا ہے۔ یہ بالکل عام مضمون ہے۔ میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے محبت کے لئے دست تلافی کا استعارہ وضع کیا اور پہلے مصرعے میں بالکل گھریلو، روزمرہ زندگی کی سی بات کی کہ ”احوال بہت تنگ ہے۔“ ”احوال“ کے پہلے لفظ ”میرا“، ”اپنا“ وغیرہ کا حذف مصرعے کے لہجہ کو روزمرہ زندگی کے اور بھی نزدیک لارہا ہے۔ ”احوال بہت تنگ ہے“ کا فقرہ سبک بیانی کی عمدہ مثال ہے، اور دوسرے مصرعے میں لفظ ”اب“ میں یہ اشارہ بھی ہے کہ جب محبت نے دست تلافی سر پر پہلی بار رکھا ہوگا تو نا تجربہ کاری کے باعث شکم خوش ہوا ہوگا کہ مجھے اتنی اچھی چیز نصیب ہو رہی ہے۔ یہ کیا پتہ تھا کہ اس تلافی کا انجام بہت دل خراش ہوگا۔

”تلافی“ کے معنی ہیں ”لطف پہنچانا“۔ اردو میں یہ محض ”لطف“ کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے، جس طرح باب ”تفعیل“ کے دوسرے افعال بھی اردو میں مجرد اسم کے طور پر رائج ہیں۔ ”تغیب اللغات“ میں ”لطف“ کے معنی حسب ذیل درج ہیں: ”نری و نازکی درکار و کردار، و ہدیہ، و مہربانی کردن، و یاری کردن، و نگہبانی و حمایت کردن۔“ ظاہر ہے کہ آخری معنی (یاری، نگہبانی، حمایت) بہت دلچسپ ہیں، کہ محبت جس کو اپنی حمایت میں لے لے یا جس کی طرف دوستی کا ہاتھ بڑھائے اس کا یار و مددگار کوئی نہیں، اور اس کے حالات بہت خراب ہو جاتے ہیں۔

حافظ نے بھی اس طرح کا طنزیہ مضمون اچھا ہاندھا ہے۔

عشق می دردم و امید کہ ایں فن شریف

چوں ہنر ہائے دگر موجب حرماں نہ شود

(میں عشق پیشگی کر رہا ہوں اور اس امید
کے ساتھ کہ دوسرے ہنروں کی طرح یہ فن
شریف بھی حرمان و مایوسی کا موجب نہ بن
جائے گا۔)

لفظ کے شعر میں عشق کا نتیجہ محض ”حرمان“ بتایا گیا ہے، جو معمولی بات ہے۔ میر نے ”احوال
بہت تنگ ہے“ کہہ کر بظاہر کچھ نہ کہہ اور سب کچھ کہہ دیا۔ ہاں حافظ کے شعر میں عشق کو ”فن شریف“ اور
”ہنر“ کہنا بہت خوب ہے اور میر کے شعر کی طرح معاملہ عشق کو روز اندہ زندگی میں دخل کر دیتا ہے۔
اب سوال یہ رہ جاتا ہے کہ محبت کے ”دست تلطف“ سے مراد کیا ہے؟ یونان میں تو عشق کا
اندھا دیوتا کیونکہ اپنا تیر لوگوں کے دلوں میں ترازو کر دیتا ہے، لیکن یہاں محبت کوئی بزرگ مہربان دوست
ہے جو اپنے دست شفقت سے لوگوں کو نوازتا ہے۔ لہذا محبت جس کو روز افزوں کرے، جس کو اپنے میں محو
کر لے، اس پر محبت کا دست تلطف ہوگا۔ پھر یہ بھی ہے کہ مغربی تصور کے اعتبار سے عشق کا دیوتا نہ دیکھتا
ہے اور نہ ٹھہرتا ہے، وہ بس تیر چلا کر رخصت ہو جاتا ہے۔ اس کے برخلاف اس شعر میں تصور یہ ہے کہ محبت
اور عاشق میں کوئی ذاتی تعلق ہے، باہم عمل اور رد عمل ہے۔ یعنی محبت کوئی انسانی ہی قوت ہے اور انسانوں
کے ہی درمیان عمل پیرا ہے۔ میر کے شعر میں محبت کو بظاہر (personify) یعنی انسان فرض کیا گیا ہے،
لیکن دراصل میر نے یہاں محبت کو انسانی تشخص دیا ہے۔ اس میں ایک فوری پن اور ڈرامائیت ہے۔
عشق ایک غیر معمولی قوت ہے، لیکن یہ انسانوں کی دنیا میں انسانوں کی طرح گرم عمل ہے،
اس خیال کو میر نے دو مشوہوں کے آغاز میں نہایت حسن و خوبی سے بیان کیا ہے۔

محبت نے کاڑھا ہے علمت سے نور
نہ ہوتی محبت نہ ہوتا ظہور

(معلہ عشق)

مندرجہ بالا شعر سے مشوہی شروع ہوتی ہے۔ تمہید کے تیس شعر ہیں۔ ان میں آخری شعر ہے۔
زمانے میں ایسا نہیں تازہ کار
غرض ہے یہ انجوبہ روزگار

اس مثنوی کے فوراً بعد ”دریائے عشق“ ہے، جو یوں شروع ہوتی ہے ۔
 عشق ہے تازہ کار تازہ خیال
 ہر جگہ اس کی اک نئی ہے چاں
 صاف ظاہر ہے کہ ”فعلۃً عشق“ کی تمبید جس مضمون پر ختم ہوئی تھی (عشق کی تازہ کاری اور
 انسانوں کی دنیا میں اس کا عمل) وہی مضمون اس تمبید کا آغاز ہے۔ اس تمبید میں بھی بتیس شعر ہیں، اور
 آخری تین شعر تو گویا شعر زیر بحث کی شرح کا کام کر رہے ہیں ۔
 کام میں اپنے عشق پکا ہے
 ہاں یہ نیرنگ ساز یکہا ہے
 جس کو ہو اس کی الفت نصیب
 ہے وہ مہمان چند روزہ غریب
 ایسی تقریب ڈھونڈھ لاتا ہے
 کہ وہ ناچار جی سے جاتا ہے
 آخری بات یہ کہ زیر بحث شعر میں ترک محبت (یعنی محبت سے ترک تعلق) کی تمنا میں تازہ
 پہلو یہ دکھا ہے کہ خود شکم کچھ نہیں کرنا چاہتا، وہ چاہتا ہے کہ ترک تعلق کی پہل عشق کی طرف سے ہو۔ خوب
 شعر کہا۔

۱۔ سچ انراں اور کلب علی خاں نائقی نے ”پکا“ لکھا ہے، جو ظاہر ہے کہ غلط ہے۔ میری قرأت فوٹو لکچر (۱۸۶۸) کے مطابق ہے۔

۳۸۸

رنگ بے گل اس باغ کے ہم آشنا ہوتے
کہ ہمراہ صبا تک سیر کرتے پھر ہوا ہوتے

سرایا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو
وگر نہ ہم خدا تھے مگر دل بے دعا ہوتے

الہی کیسے ہوتے ہیں جنہیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

اب ایسے ہیں کہ صانع کے حراج اوپر ہم پہنچے
جو خاطر خواہ اپنے ہم ہوئے ہوتے تو کیا ہوتے

۳۸۸/۱ بظاہر یہ شعر بے رنگ اور خالی از لطف ہے۔ لیکن ذرا تامل کریں تو کئی سوال پیدا

ہوتے ہیں:-

- (۱) ”آشنا“ سے کیا مراد ہے؟
- (۲) آشنائی کے لئے بے گل ہونے کی شرط کیوں ہے؟
- (۳) حکم کو بے گل ہونے کی تمنا ہے، لیکن خود اس وقت وہ کیا ہے؟
- (۴) کیا ”پھر ہوا ہوتے“ سے مراد یہ ہے کہ حکم تو اب بھی ہوا ہے، یا
ہوا ہونے والا ہے؟

مندرجہ بالا سوالات کی روشنی میں شعر تجزیہ معنی معلوم ہوتا ہے۔ ”اس باغ“ سے مراد جہاں باغ بدن یا گلشن عشق بھی ہو سکتی ہے، اور یہ باغ کوئی حقیقی باغ بھی ہو سکتا ہے۔ مشکلم کو باغ کے بارے میں معلومات بہت زیادہ نہیں ہے۔ وہ باغ کا آشنا (یعنی دوست) ہونے کی تمنا کرتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ باغ سے اس کی ملاقات ذرا سی ہے (یعنی وہ باغ ہستی/حدیثہ عشق/باغ بدن سے بخوبی واقف نہیں، لیکن اس کی دوستی کا مطلب گار ہے۔) اگر ”آشنا“ کو جاننے والا، واقف کار کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ ہوا کہ مشکلم کو باغ سے بہت کم واقفیت ہے، اور وہ اس کی تفصیلات، روشیں، کنج اور نہیں وغیرہ سب کی سیر دل کھول کر کرنا چاہتا ہے۔ دونوں صورتوں میں یہ تمنا، کہ میں بوے گل ہوتا، بہت بامعنی ہے۔ پھول تو باغ کا حصہ ہوتا ہے، لیکن وہ کسی ایک جگہ قائم رہتا ہے۔ اس کے برخلاف اس کی خوشبوداریک پھیلتی ہے۔ لہذا بوے گل ہونا باغ کی آشنائی میں دوہری قیمت رکھتا ہے۔ اول تو یہ کہ باغ کا حصہ ہونے کی حیثیت سے پھول کا باغ سے آشنا ہونا لازمی اور فطری ہے۔ دوم یہ کہ بوے گل سارے باغ میں پھیلتی ہے لہذا وہ باغ سے پوری طرح آشنائی رکھتی ہے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ مشکلم کو محض بوے گل ہونے کی تمنا ہو، اور اس کے ذہن میں یہ شرط نہ ہو کہ وہ جس پھول کی خوشبو بے وہ اس باغ (باغ ہستی/گلشن عشق/باغ بدن) میں ہی کھلا ہوا ہو، جس کی آشنائی مطلوب ہے۔ ایسی صورت میں بوے گل ہونے کی تمنا اس بنا پر فرض کی جائے گی کہ بوے گل لطیف اور متحرک ہوتی ہے اور مشکلم بوے گل کی طرح لطیف اور متحرک ہونا چاہتا ہے۔

مصرع ثانی میں پہلی بات تو عام سی کہی کہ اگر میں بوے گل ہوتا تو صبا کے ساتھ ساتھ میں بھی تمام باغ میں گھومتا پھرتا۔ لیکن دوسری بات ”پھر ہوا ہوتے“ میں کئی پہلو ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ ہوا ہونا (=غائب ہو جانا = معدوم ہو جانا) تو مشکلم کا مقدر ہے ہی لیکن وہ تمنا کرتا ہے کہ موت آنے سے پہلے میں ایک بار اس باغ (ہستی عشق/بدن) کی سیر خوب مگھوم پھر کر دیکھ لوں۔ دوسری بات یہ کہ چونکہ ہوا ہر طرف پھیلی ہوئی ہوتی ہے، اس لئے مراد یہ ہے کہ میں چارواںک عالم میں پھیل جاؤں۔ پھر اس پھیل جانے میں بھی دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس طرح میں اس باغ کی خبر ہر طرف پہنچا دوں گا، اور دوسرے کہ خوشبو اگرچہ لطیف ہے، لیکن ہوا لطیف تر ہے۔ لہذا صبا کے ساتھ ساتھ رہتے رہتے میں بھی اس کی طرح لطیف بن جاؤں۔ ”پھر ہوا ہوتے“ میں تیسرا پہلو یہ ہے کہ اگرچہ میں اس وقت بھی ہوا کی طرح ہمہ جہت

موجود یا لطیف ہوں، لیکن زیادہ اچھا یہ ہوتا کہ میں پہلے بوے گل ہوتا اور پھر ہوا کی طرح ہر طرف پھیلتا یا لطیف ہوتا۔ کیونکہ اس وقت مجھ میں خوشبو نہیں ہے۔ چوتھا پہلو یہ کہ ہوا ہونے کی تمنا کو بوے گل ہونے کی تمنا کا نتیجہ نہیں، بلکہ ایک الگ ہی تمنا فرض کر سکتے ہیں۔ یعنی شکلم دو تمنا نہیں کرتا ہے، ایک تو یہ کہ وہ بوے گل بن کر باغ کی سیر کرے، اور دوسری یہ کہ وہ ہوا ہو جائے۔

بنیادی طور پر شعر کا مضمون عجب قول محال کا حامل ہے، کہ ایک طرف تو شکلم کو سیر و تماشا کی ہوس ہے اور دوسری طرف وہ بوے گل اور ہوا کی طرح لطیف اور پاک بھی ہونا چاہتا ہے۔ اس طرح اس شعر میں انسان کی فطرت کا تضاد بڑی خوبی سے پیش کیا ہے کہ اس میں روحانی اور جسمانی، آسمانی اور ارضی دونوں مقامات بیک وقت موجود ہیں۔

مراعات النظر کے لحاظ سے بھی یہ شعر اپنا جواب آپ ہے۔ رنگ بوے گل باغ، مہا، سیر، ہوا، تمام لفظ مناسبت کی لڑی میں پردے ہوئے ہیں۔

میر نے بوے گل کو ہوا اور گلہ بھی کہا ہے، مثلاً دیوان دوم کا زیر دست شعر ہے۔

رنگ گل و بوے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں

کیا قافہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے

اس شعر پر گفتگو اپنے مقام پر ہوگی، لیکن زیر بحث شعر میں رغبت اور تمنائی حسرت (wistfulness) کا لہجہ ایسا ہے کہ خود سیر کو یا بار بار نصیب نہ ہوا۔ یہ شعر اس بات کی تین دلیل ہے کہ میر کے بظاہر سادہ شعروں سے بھی سرسری گزرتا عقل مندی نہیں۔ سہیل احمد زبیدی نے ہمراہ مہا سیر کرنے کے مضمون کو قرآن پاک کے ارشاد سیر وافی الارض سے ملا کر کئی بات نکالی ہے۔ دیکھئے فیض میر کہاں سے کہاں تک رواں ہے۔

اور دنیا میں بہت کچھ ہے گلستاں کے سوا

سیر تم بھی کبھی ہمراہ مہا کر ڈالو

۲۸۸/۲ تا ۲۸۸/۴ یہ اشعار قطعہ بند نہیں ہیں، لیکن ان میں ایک ربط باہمی ہے اس لئے انھیں ایک ساتھ ہی معرض بحث میں لانا بہتر ہوگا۔ آرزو انسان کی کمزوری ہے، بلکہ اس کی تمام نا آسودگیوں اور

احساس ناکامی کا شرچہ بھی ہے۔ یہ مضمون سبک ہندی کی شاعری (اور غالباً ہندوستانی فکر) میں اہم مقام رکھتا ہے۔ غالب نے اس کے مختلف پہلوؤں کو کم سے کم دو جگہ باندھا ہے۔

(۱) مگر تجھ کو ہے یقین اجابت دعا نہ مانگ

یعنی بغیر یک دل بے دعا نہ مانگ

(۲) جب توقع ہی اٹھ گئی غالب

کیوں کسی کا گلہ کرے کوئی

آرزو کے نہ ہونے کا ایک قائل قناعت ہے، جیسا کہ بیدل کا جواب شعر ہے۔

دنیا اگر وہند نہ جنم زجائے خویش

من بت ام حنائے قناعت پہ پائے خویش

(اگر مجھے دنیا بھی دیں تو میں اپنی جگہ سے نہ

اٹھوں۔ میں نے تو اپنے پاؤں میں قناعت کی

مہندی لگا رکھی ہے۔)

اب سے کوئی پچاس ساٹھ سال ادھر لڑا آباد یونیورسٹی کے ماہر اقتصادیات پروفیسر ہے۔

کے۔ مہتا کے نظریہ اقتصاد کی بڑی دھوم تھی۔ اسے انھوں نے Economics of Wantlessness

یعنی غیر ضرورت مندی کی اقتصادیات کا نام دیا تھا۔ پروفیسر مہتا تھے تو پارسی لیکن انھوں نے قدیم ہندو

تصورات سے استفادہ کر کے یہ نظریہ وضع کیا تھا کہ انسان اگر اپنی ضرورتیں کم کر لے تو دنیا میں مادی

آسودگی حاصل کرنے کی دوز، اور اس دوز کے باعث اقوام و ملل میں کشاکش و رقابت کم ہو جائے گی۔

ان کا خیال تھا کہ زندگی کا اصل مقصد مادی وسائل میں اضافہ کرنا، یا منافع کو بڑھانا نہیں، بلکہ طمانیت

حاصل کرنا ہے۔ اور طمانیت حاصل کرنے کا بہترین راستہ یہ ہے کہ ضرورتیں کم کی جائیں۔ پروفیسر مہتا

کے نظریات ایک زمانے میں لندن اسکول آف اکنامکس اور خاص کر لائونل رائنس (Lionel Robbins)

کے حلقہٴ درس میں بہت مقبول تھے۔ ظاہر ہے کہ میر کے شعر میں اسی غیر ضرورت مندی کی

بات ہے جس کا ذکر قدیم ہندوستانی فکر میں ملتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ میر نے اپنے مضمون کو بہت آگے بڑھا

دیا ہے، کہ اگر انسان میں آرزو کی کمزوری نہ ہو تو وہ الوہی شان حاصل کر سکتا ہے۔ خدا کو چونکہ بے نیاز

(صبر) کہتے ہیں اس لئے میر کے شعر میں شاعرانہ منطق موجود ہے۔

ہماری تہذیب میں تصورات کے انقلاب کا یہ منظر دلچسپ ہے کہ اقبال نے میر کے بالکل برعکس کہا ہے۔

متاع بے بہا ہے درد و سوز آرزو مندی

مقام بندگی دے کر نہ لوں شان خداوندی

اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کا زمانہ آتے آتے ہندو مسلم تہذیب کو نئے زمانے کا گھن پوری طرح کھا چکا تھا۔ میر کے زمانے کا انسان پھر بھی اپنے معاشرے میں روحانی طمانیت سے خالی نہ تھا، کیونکہ زمانہ پر آشوب بھلے ہی رہا ہو، لیکن اقدار پامال نہیں ہوئے تھے۔ میر کے حکلم کے لئے ممکن تھا کہ وہ آرزو کے سوز سے آگے جا کر آرزو کے ہدم اور بے مرادی کی بات کرے، یعنی رنگ سے آگے جا کر بے رنگی اور کیف سے آگے جا کر بے کنفی کی بات کرے۔ مولانا روم شہسوی (دفتر ششم) میں کہتے ہیں۔

ہست بے رنگی اصول رنگ ہا

صلح ہا باشد اصول جنگ ہا

(رنگوں کی جڑ بے رنگی ہے جنگوں کی جڑ

صلح ہے۔)

یہی بات یوں سمجھی جاسکتی ہے کہ حکلم (= آرزو اور شوق، اور کیف) مثل چشمہ نیک ہے، اور سکوت (= بے آرزوئی، اور بے کنفی) بحر ہے کراں۔ مولانا شہسوی (دفتر چہارم) میں کہتے ہیں۔

خاموشی بحر است و گفتن ہم چو جو

بحر می جوید ترا جو را بحر

(خاموشی سمندر ہے اور گفتگو چھوٹی سی

ندی۔ سمندر تھیں ڈھونڈ رہا ہے، تم

چھوٹی ندی کو بہت ڈھونڈو۔)

اقبال ابھی اس منزل میں ہیں جہاں درد مندی اور سوز دروں قیمت قدریں ہیں، اور یہ

درست ہے۔ خاص کر جب دین خود غرضی اور مادہ پرستی اور باطل انگیزی میں مبتلا ہو تو یہ اور بھی ضروری ہے کہ دردمندی کی تربیت و تلقین ہو۔ لیکن دردمندی دلیل ہے مقام انسانیت پر فائز ہونے کی، اور مقام انسانیت میں لطف عاشقی ہے۔ میر کے شعر میں مقام انسانیت سے بلند تر مقام کی بات ہے، جہاں انسان مبدأ اصلی تک پہنچ جاتا ہے، یا اس تک پہنچ جانے کے امکان تک پہنچ جاتا ہے۔ صوفیہ کے یہاں اسے ”سیر فی اللہ“ کہتے ہیں۔

ٹریمنگھم (Trimingham) نے اپنی کتاب میں مختلف سلاسل تصوف کے اعتبار سے منازل سلوک اور روح انسانی کے مقامات کا جو نقشہ دیا ہے اس کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تمام سلاسل میں آخری منزل وہ ہے جہاں کوئی حد، کوئی امکان (آرزو، مدعا، تمنا) باقی نہیں رہتا۔ چنانچہ روح کا پہلا اور کم ترین درجہ ”نفس الامارہ“ ہے، اور آخری اور بلند ترین درجہ ”نفس کاملہ“ آخری درجے تک پہنچنے پہنچنے تمام خواہشات، تمام خطرات ماسوا معدوم ہو جاتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

(۱) النفس الامارہ	The Carnal Soul
(۲) النفس اللوامہ	The Admonishing Soul
(۳) النفس الملبیہ	The Inspired Soul
(۴) النفس المطمئنہ	The Tranquil Soul
(۵) النفس الراضیہ	The Contented Soul
(۶) النفس الرئیہ	The Approved Soul
(۷) النفس الکاملہ	The Perfected Soul

”سیر فی اللہ“ (The Journey into God) اور ”نفس الکاملہ“ متوازی یک دگر ہیں، یعنی جب روح درجہ کمال کو پہنچتی ہے تو اسے ”سیر فی اللہ“ نصیب ہوتی ہے۔ رنگوں کے علامتی نظام کے اعتبار سے پہلے درجے کا رنگ نیلا ہے (نور ارتقائی) اور آخری درجے کا کوئی رنگ نہیں نور لا لون له۔ ان تمام تصورات کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اقبال کے محولہ بالا شعر میں جس مقام کا ذکر ہے وہ اس منزل سے بہت پیچھے ہے، جس کی تمنا میر کے شعر میں ہے۔

گذشتہ شعر میں بولے گل کا مضمون ہے، اور زیر بحث شعر میں دل بے مدعا کا ذکر ہے۔

دیوان اول ہی کے ایک شعر میں میر نے دونوں کو ایک خاصے پر اسرار شعر میں یکجا کیا ہے ۔

برنگ بوے غنچہ عمراک ہی رنگ میں گذرے

میر میر صاحب مگر دل بے عطا آوے

صاحب نے اس مضمون کو روزمرہ کی ضرورتوں سے منسلک کر کے نئی بات پیدا کی۔ لیکن ان

کے یہاں وہ طنطنہ اور خود اعتمادی نہیں ہے جو میر کا خاصہ ہے ۔

خویش را مگر ز خور و خواب توانی گذرانم

کشتی خود سبک از آب توانی گذرانم

(اگر تم خود کو کھانے اور سونے سے فارغ کر لو، ان

سے آگے نکل جاؤ، تو تمھاری کشتی پانی سے بھی زیادہ

ہلکی اور آسان ہو کر پار اتر جائے گی۔)

یوں تو تینوں ہی شعر انسان کے علوے مرتبت کا ایسا شاندار ترانہ ہیں کہ اس کی مثال خود

میر کے یہاں مشکل سے ملے گی (ملاحظہ ہو غزل ۲۵۶ اور ۱/۳۳۷)۔ ترقی پسندوں یا دوسرے نام

نہاد بشر دوستوں کا پوچھنا ہی کیا ہے۔ لیکن ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے کے معنوی ابعاد

بے پناہ ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ خدا ہونے میں شرم دامن گیر ہونے کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ خدا کی

خدائی میں بے شمار لوگ ناخوش اور رنجور ہیں۔ لہذا خدائی کوئی ایسا مرتبہ نہیں جسے خوشی یا فخر کے ساتھ

قبول کیا جائے۔ دوسرے معنی یہ کہ ہمارا طموح اور امنگ (ambition) تو خدائی سے بھی بلند تر

کسی درجے کو حاصل کرنے کا ہے (اگر یہ ممکن ہو) لہذا خدا ہونے میں (نعوذ باللہ) ہمیں شرم آتی

ہے۔

اولیاء اللہ کی زبان سے عام سکر میں ایسے کلمات سرزد ہوئے ہیں (جیسے حضرت بایزید بسطامی

کا ”سبحانی ما اعظم شانی“) جن پر شرع کی حد سے آگے گذر جانے کا حکم لگ سکتا ہے۔ حضرت مجدد الف

ثانی نے ایسے اقوال اور ان کے کہنے والوں کے بارے میں فرمایا ہے کہ ان کا ایسا کہنا دولت فنا تک عدم

رسائی کے باعث تھا اور ان کے اصل مرتبہ و کمال کو ایسی گھٹکو کے مادرا سمجھنا چاہئے۔ ایک اور مکتوب میں

حضرت مجدد صاحب نے فرمایا ہے کہ حلت و حرمت میں صوفیا کا عمل سند نہیں۔ اس معاملے میں امام

ابو حنیفہ اور امام ابو یوسف اور امام محمد کا قول معتبر ہے کہ کسی اور کا۔ انھوں نے مزید فرمایا ہے کہ ہمیں چاہئے کہ ہم صوفیا کو ملامت نہ کریں اور ان کا معاملہ اللہ کے سپرد کر دیں۔ مولانا شاہ اشرف علی صاحب تھانوی کا بھی مسلک یہی ہے۔ میر کے اس شعر کو بھی اسی سکر کے عالم سے سمجھنا چاہئے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ یہ محض شاعرانہ مضمون ہو، جیسا کہ خود اقبال کے شعر میں ہے۔

نظر بہ خویش چناں بست ام کہ جلوہ دوست
جہاں گرفت و مرا فرصت تماشا نیست
(میں نے نگاہ کو خود اپنے اوپر اس طرح جمالیا ہے کہ
جلوہ دوست نے تمام دنیا کو لے لیا اور مجھے فرصت
نظارہ ہی نہیں۔)

یا ابو طالب کلیم کہتا ہے۔

می رسد مستی بہ سرحدے کہ نشام ترا
جام سرشار تغافل خست تنہا می کشم
(میری مستی اب اس حد کو پہنچ گئی ہے کہ میں تجھے بھی
نہیں پہچانتا اور تغافل کے جام سرشار کو مکمل تنہائی
میں پئے جا رہا ہوں۔)

ایک امکان پھر بھی ایسا ہے کہ اس شعر کے معنی ایسے نکلیں جن پر سکر یا صحو کی بحث کا اطلاق نہ ہو سکے۔ یعنی اگر ”خدا ہوتے“ کے پہلے وقفہ فرض کر کے پڑھا جائے تو پھر مصرع ثانی کی نثر یوں بنے گی کہ ”ہمیں تو (بندگی کی خواہش کرتے) شرم دامن گیر ہوتی ہے۔ (کاش کہ ہم) خدا ہوتے۔ یا“ (ہم)“ خدا کے ہوتے (تو ایک بات بھی تھی۔“ میر۔

سر کسو سے فرو نہیں آتا
حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے

(دیوان سوم)

سوال اٹھ سکتا ہے کہ ”بندگی کی خواہش“ سے کیا مراد ہے؟ یہاں بھی کئی جواب ممکن ہیں۔

(۱) خداوند تعالیٰ از راہ محبت کسی کو اپنا بندہ کہے، جیسا کہ قرآن مجید میں ہے: *فادخلی فی عبدی* (میرے بندوں میں داخل ہو جا۔) (۲) خدا کا بندہ ہونا بھی بہت بڑا اعزاز ہے۔ مثلاً شجرِ حیر خدا کی مخلوق ہیں لیکن خدا کے بندے نہیں ہیں۔ بندگی کا رتبہ انسان ہی کو حاصل ہے۔ (۳) جب بندگی کا حق ادا ہو تب انسان صحیح معنی میں بندہ بنے، غالب۔

جان دی دی ہوئی اسی کی تھی

حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ یہ شعر جو بظاہر محض بڑ بولے پن یا پھر عالم سکر کے طموح پر مشتمل تھا، اپنے اندر معنی کے کئی پہلو رکھتا ہے۔ ”بندگی خواہش“ میں اضافت مقلوبی ہے (یعنی یہ ”خواہش بندگی“ ہے۔) شعر انتہائی برجستہ ہے، اور مصرع اولیٰ میں خود اللہ سے مخاطب کا انداز بھی بہت خوب ہے (الہی کیسے ہوتے ہیں۔) کیونکہ ایک معنی میں تو یہ واقعی استفسار (اور اس طرح شوخی اور طنز کی معراج ہے) اور دوسرے معنی میں خود گامی، یا پھر محض بدیعیاتی ربط و ربطیائی زور پیدا کرنے کا طریقہ ہے۔

خواجہ احسن الدین بیان نے میر سے ملتا جلتا مضمون بڑی خوبی سے باءِ دعا ہے۔

تمنا بادشاہی کی کسی سفلے کو ہودے گی

مرے دل میں خدائی کا بھی خطرہ ہو تو کافر ہوں

”مزاج اوپر بہم پہنچنا“ سے مراد ہے ”پسند خاطر ہونا، مرضی کے مطابق ہونا۔“ یہ بات کہ انسان اپنے صانع (اللہ تعالیٰ) کے پسند خاطر ہے بزرگوں سے ثابت ہے کہ ان اللہ خلق آدم علی صورۃ (بے شک اللہ نے انسان کو اپنی صورت پر بنایا) اور قرآن حکیم میں ہے کہ *لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم* (یقیناً ہم نے انسان کو سب سے اچھی شکل میں بنایا۔) اب اس پر تعلق ملاحظہ ہو کہ اگر ہم اپنی مرضی کے مطابق بننے تو خدا جانے کیا ہوتے۔ یعنی اس کا بھی امکان ہے کہ اگر ہمیں روپ دھارنے کی آزادی ہوتی تو ہم اپنے موجودہ روپ سے بھی بہتر روپ دھارتے، کیونکہ ہمارا موجودہ روپ ہمارا خود کا تو اختیار کیا ہوا نہیں ہے۔

یہ ایک نفسیاتی حقیقت ہے کہ ہر ذی روح اپنے لئے اچھے سے اچھا ہی تلاش کرتا ہے

(روپ، لباس، جائے قیام، کھانا سناٹھی، وغیرہ۔) لیکن یہ سوال پھر بھی رہتا ہے کہ جس روپ کو خود صنائع نے منتخب کیا، کیا اس میں، یا اس پر، کسی ترقی کی گنجائش ہے؟ اسپینوزا (Spinoza) کا قول تھا کہ یہ عالم بہترین عالم ہے، کیونکہ خدا نے اسے ایسا ہی بنایا ہے۔ اگر اس سے بہتر عالم ممکن ہوتا تو اللہ تعالیٰ اسے ضرور بناتا۔ یا چونکہ اللہ تعالیٰ بہترین صنائع ہے اس لئے اس کا بنایا ہوا عالم لامحالہ بہترین ہے۔ قرآن میں بھی کہا گیا ہے کہ اللہ تعالیٰ احسن المخلوقین (سب سے اچھا بنانے والا) ہے۔ اس بحث کی روشنی میں میر کا یہ شعر بشردوستی کا اعلیٰ ترین نمونہ ٹھہرتا ہے، کیونکہ اس میں انسان کی آزادی انتخاب کو بہترین قدر ٹھہرایا گیا ہے۔ خدا جانے کس عالم میں میر سے یہ شعر ہوئے ہوں گے، یہاں تو فلسفہ پیر اور گویے جیسوں کے بھی پر جلتے ہیں۔

کہاں ہیں آدمی عالم میں پیدا
خدا کی صدقے کی انسان پر سے

(دیوان اول)

میر سونے میر کا مضمون پلٹ کر بالکل عام بات کہی ہے۔ لیکن اسلوب اس قدر خوبصورت اور عاتقیتیں اتنی دلچسپ ہیں کہ شعر قائم ہو گیا ہے۔

خدا کی قسم پھر خدا ہی خدا ہے
اگر خود تو اس خود پرستی سے گزرے

آرزو مندی کی لذت اور تمنا کا جوش خدا کی سے الگ ہی لطف رکھتا ہے، اس مضمون پر ہم اقبال کا شعر پڑھ چکے ہیں۔ بندگی اور خدا کی کے موضوع پر اقبال کی یہ رباعی بھی زبان زدِ خالق ہے۔

خدا کی اہتمام خشک و تر ہے

خداوند خدا کی درد سر ہے

لیکن بندگی استغفر اللہ

یہ درد سر نہیں درد جگر ہے

اقبال کی اس رباعی پر اور میر کے زیر بحث اشعار پر سکھراج سبقت (شاگرد بیدل) کے متعجب ذیل شعر کو ایک طرح کا حاشیہ سمجھ کر پڑھیں اور دیکھیں کہ دو مختلف تہذیبوں کا امتزاج کیسی کیسی تازگی پیدا کرتا ہے۔

سکھراج سبقت کا شعر ہند+ مسلم شعور حیات اور شاعرانہ فکر کا بہترین نمونہ ہے ۔

او بفکر مست و من قاریغ

بندگی با خدائیے دارد

(وہ میری فکر میں ہے اور میں تمام افکار

سے آزاد۔ بندگی میں بھی ایک طرح کی

خدائی ہے۔)

کچھ عجب نہیں کہ میر اس شعر سے واقف رہے ہوں، کیونکہ وہ اور سبقت ہم عصر اور ہم شہر تھے۔

۳۸۹

۱۰۶۰ چمن یار میرا ہوا خواہ ہے
گل اک دل ہے جس میں تری چاہ ہے

سراپا میں اس کے نظر کر کے تم
جہاں دیکھو اللہ اللہ ہے

تری آہ کس سے خبر پائیے
دلی بے خبر ہے جو آگاہ ہے

چراغان گل سے ہے کیا روشنی
گلستاں کسو کی قدم گاہ ہے

۳۸۹/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں چمن، ہوا اور گل کی مراعات العظیر اچھی ہے۔ گل کو دل فرض کرنا، اور پھر ایسا دل، جس میں معشوق کی محبت ہے، اچھا خیال ہے۔ یہ بے دلیل بھی نہیں کیونکہ گل اور دل دونوں کو چاک چاک فرض کرتے ہیں۔ ”چمن“ اور ”چاہ“ میں خلیع کا ربط ہے (”چاہ“ بمعنی ”کنواں“) کیونکہ اکثر یہ غلوں میں کنواں بھی ہوتا تھا۔

۳۸۹/۲ ”نظر کر کے دیکھنا“ بمعنی ”غور و توجہ سے دیکھنا“ میر نے ایک اور جگہ لکھا ہے۔

مگر دیکھو گے تم طرز کلام اس کی نظر کر
اے اہل سخن میر کو استاد کرو گے

(دیوان اول)

یہ محاورہ لغات میں نہ ملتا۔ فرید احمد برکاتی نے قیاس سے معنی درج کئے ہیں۔ اور صحیح لکھے ہیں۔ اس محاورے کی تازگی ہی شعر زیر بحث کو انتخاب میں لانے کے لئے کافی تھی، لیکن اس میں معنی کے پہلو بھی ہیں۔ میر نے اس مضمون پر، کہ سراپاے معشوق کا ہر عضو و گلش ہے، کئی شعر کہے ہیں۔ مثلاً ۲/۲۳۷، اور پھر حسب ذیل نہایت تازہ شعر۔

جس جاے سراپا میں نظر جاتی ہے اس کے
آتا ہے مرے جی میں یہیں عمر بسر کر

(دیوان سوم)

لیکن زیر بحث شعر کی بات ہی اور ہے۔ ”نظر کر کے دیکھنا“ کی تازگی کا ذکر ہم کر چکے ہیں۔ مصرع چابی میں ”اللہ اللہ ہے“ بھی ایسا ہی فقرہ/محاورہ ہے جو لغات میں نہ ملتا، حتیٰ کہ برکاتی بھی اسے نظر انداز کر گئے ہیں۔ ”اللہ ہی اللہ ہے“ تو معروف ہے، اور اس کے کئی معنی ہیں۔ مثلاً اسی زمین و بحر میں درد کی غزل ہے جہاں یہ قافیہ ”انتہائی مسرت“، ”لطف اور مزے ہیں“ وغیرہ کے مفہوم میں برتا گیا ہے۔

اگر بے حجابانہ وہ بت ملے

غرض پھر تو اللہ ہی اللہ ہے

میر حسن کی مثنوی میں اسے توصیف کے مبالغے کے طور پر صرف کیا گیا ہے۔

بس اوپر جو کچھ جلوہ ماہ ہے

نہ پوچھو کہ اللہ ہی اللہ ہے

اسی زمین و بحر میں غالب کی بیت زبان زد خلافت ہے۔ یہاں ”اللہ ہی اللہ ہے“ کا مفہوم ہے

”ہر طرف خدا ہی خدا ہے۔ کسی اور کا سہارا نہیں ہے۔“

دم واپسیں برسر راہ ہے

عزیز و اب اللہ ہی اللہ ہے

برسبیل تہ کرہ یہ بھی عرض کر دوں کہ ”نور اللغات“ کا یہ بیان درست نہیں کہ ”اللہ بروزن فعلن (ثا) عوامی تلفظ ہے۔“ درود، میر، حسن، اور غالب تینوں کے یہاں ”اللہ“ بروزن فعلن ہی بندھا ہے میر کے لئے بھی ممکن تھا کہ وہ ”اللہ“ بروزن فعلن باندھ کر ”اللہ اللہ ہے“ کی جگہ ”اللہ ہی اللہ ہے“ لکھ دیتے۔ ان کا ایسا نہ کرنا اس بات کی دلیل ہے کہ وہ ”اللہ اللہ ہے“ کو مستقل ہی وہ قرار دیتے تھے اور غالباً معنا بھی اسے ”اللہ ہی اللہ ہے“ سے مختلف سمجھتے تھے۔

لہذا سوال یہ ہے کہ ”اللہ اللہ ہے“ کے معنی کیا ہیں؟ فحوائے کلام سے لگتا ہے کہ اسے حیرت، استعجاب، اور فردیت uniqueness کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اول دو معنی میں تو محض ”اللہ اللہ“ کا فقرہ مشتمل ہے مثلاً حیرت:

مر جاد کوئی پروا نہیں ہے
کتنا ہے مغرور اللہ اللہ

(میر دیوان دوم)

استعجاب: وہ لطافت وہ صفائی ہے کہ اللہ اللہ
صاف بلور کا گویا کہ شجر ہے وہ بدن

(صحفی)

تیسرے معنی (فردیت) کے لئے کوئی سند نہ ملی، لیکن یہ معنی مناسب حال معلوم ہوتے ہیں، کہ جس طرح اللہ بالکل ایک اور لاشریک ہے، اسی طرح معشوق کے سراپا کا ہر عضو اپنی جگہ بے مثال اور فرد ہے۔ یا پھر یہ کہ فردیت کی صفت میں سراپائے معشوق سے بڑھ کر کوئی نہیں مگر اللہ تعالیٰ ہے۔ اگر ”نظر کر کے دیکھنا“ کی جگہ صرف ”نظر کرنا“ (بمعنی دیکھ، توجہ کرنا) کی قرأت فرض کی جائے تو نثر حسب ذیل ہوگی: ”تم اس کے سراپا میں نظر کر کے (پھر) جہاں دیکھو اللہ اللہ ہے۔“ اب اور بھی دلچسپ معنی حاصل ہوتے ہیں کہ معشوق کا سراپا دیکھنے کے بعد ہر جگہ اللہ کا جلوہ نظر آتا ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ معشوق کا سراپا دیکھنے کے بعد نظر نہیں آتا۔ ”آصفیہ“ میں محاورہ درج ہے ”اللہ نظر آتا ہے“ اور معنی دیئے ہیں ”کچھ نہیں نظر آتا۔“ تیسرے معنی یہ ہیں کہ معشوق کا سراپا دیکھنے کے بعد طبیعت اس قدر بدل جاتی ہے اور اللہ کی نگاہ اس قدر غالب آ جاتی ہے کہ جہاں دیکھے وہی اللہ اللہ کرتے نظر آتے

ہیں۔ عجب دلچسپ اور تندرست شعر ہے، اللہ اللہ۔

۳۸۹/۳ یہ مضمون بہت عام ہے، اور اس میں اولیت کا شرف غالباً سعدی کو حاصل ہے۔

اس مدعیوں در طلبش بے خبر اند
کاں را کہ خبر شد خبرش باز نیامد
(اس کی طلب میں دعوے کرنے والے یہ لوگ بے
خبر ہیں۔ کیونکہ جس کو اس کی خبر مل گئی پھر اس کا پتہ
نہ چلا۔)

آٹھ سو برس کے بعد بھی سعدی کے شعر کی آب و تاب کم نہیں ہوئی ہے۔ خود میر نے اس
مضمون کو بہت دہرایا۔

بے خودی کی اپنی کیا کچھ ورے دھری ہے
ہم بے خبر ہوئے ہیں پہنچے کسو خبر کے

(دیوان دوم)

مت رنج کھینچ مل کر ہشیار مردماں سے
اس کی خبر ملے گی اک آدھ بے خبر سے

(دیوان سوم)

دیوان دوم کا شعر تو یقیناً اپنے رنگ میں لا جواب ہے۔ پھر ردو کا شعر بھی ہے۔

آگاہ اس جہاں سے نہیں غیر بے خواں
جاگا وہی ادھر سے جو موند آگاہ سو گیا

مزید ملاحظہ ہو ۱۵۵/۲۔ اس سب کے باوجود زیر بحث شعر میں ایک بات ایسی ہے جو اسے
اور دوسرے ممتاز کرتی ہے۔ سامنے کا مفہوم تو یہی ہے کہ تیری خبر ملے تو کس سے ملے، کیونکہ جو تجھ کو جانتا
ہے وہ اور سب سے بے خبر ہے، اس لئے وہ کسی کو کچھ بتائے گا نہیں۔ لیکن ایک سنی یہ بھی ہیں کہ ”جو آگاہ
ہے“ مسند ہے اور ”وہی بے خبر ہے“ مسند لیں۔ عارف خود بے خبر ہے کہ میں عارف ہوں، پھر وہ دوسرے کو

کیا بتائے گا؟

اس بات کی دلیل، کہ بعض اوقات عارف کو بھی اپنے تقرب الی اللہ کی خبر نہیں ملتی، شہسوی
مولانا روم (دفتر دوم) کے ایک مشہور قصے سے ملتی ہے۔ اس میں حضرت موسیٰ کا واقعہ بیان کیا گیا ہے کہ
انہوں نے ایک چرواہے کو دیکھا جو اللہ سے کہہ رہا تھا۔

تو کھائی تاکہ خدمت ہا کنم
جامہ ات را دوزم و بخیہ زنم
جامہ ات شویم سپہبایت کشم
شیر پشت آورم اے مختشم
(تو کہاں ہے مجھے تاکہ میں تیری
خدمت کروں۔ تیرے کپڑے ہی دوں،
ان میں بخیہ کر دوں۔ تیرے کپڑے دو
دوں، تیری جوئیں مار دوں۔ اے مختشم میں
تیری خدمت میں دودھ پیش کروں۔)

غرض کہ وہ جاٹل چرواہا اس قسم کی بہت سی باتیں کہہ رہا تھا جو اللہ کی شان کے قطعاً منافی
تھیں۔ حضرت اس سے بہت ناراض ہوئے اور اس کو سخت سرزنش کی کہ تو نے ایسی باتیں کہیں جن سے تیرا
ایمان سوخت ہو گیا۔ چرواہا شرمندگی اور رنج سے مظلوم ہو کر بیاباں کی طرف چل دیا۔ لیکن ”موسیٰ“ کو
اللہ تعالیٰ کی وعید آئی کہ تم میرے بندے کو مجھ سے چھڑانے والے کون ہوتے ہو؟ ہم نے ہر شخص کی ایک
طبیعت بنائی ہے، ایک سیرت بنائی ہے۔ کوئی چیز کسی کے لئے اچھی ہے تو کسی اور کے لئے بری ہے۔ اللہ کو
کسی کی تعریف و ثنا کی ضرورت نہیں۔

من نہ کروم امر تا سودے کنم
بلکہ تا بر بندگاں جو دے کنم
ہندیایں را اصطلاح ہند مدح
سندیایں را اصطلاح سند مدح

من مگروم پاک از تسبیح شاں
 پاک ہم ایٹاں شوہد و درفش
 ما بروں را نگہم و قال را
 ما دروں را نگہم و حال را
 (میں نے لوگوں کو (اطاعت کا) حکم اس
 لئے نہیں دیا کہ اس سے مجھے کوئی فائدہ
 حاصل ہو، بلکہ اس لئے کہ میں اپنے
 بندوں پر جو وسعت کر دوں۔ ہندوستان
 والے اپنی اصطلاح میں میری ثنا کرتے
 ہیں، سندھ والے اپنی اصطلاح میں میری
 ثنا کرتے ہیں۔ میں ان کی تسبیح سے پاک
 نہیں ہو جاتا۔ بلکہ وہی لوگ تسبیح کی برکت
 سے پاک اور گہرا فشاں ہو جاتے ہیں۔
 ہم ظاہر کو اور قول کو نہیں دیکھتے۔ ہم باطن کو
 اور اصل حال کو دیکھتے ہیں۔)

ظاہر ہے کہ وہ جو داما مقرب تھا، لیکن خود اسے اپنے تقرب کی خبر نہ تھی۔ لہذا وہ کسی اور کو تقرب
 الی اللہ کی راہ دکھانے سے قاصر تھا۔ بلکہ حضرت موسیٰ جیسے جلیل القدر پیغمبر بھی اس کے مرتبے سے بے خبر
 رہے۔ اسی طرح میر کے شعر میں بھی معنی کا ایک امکان یہ ہے کہ تیری خبر ملے تو کیسے ملے، کہ جو عارف
 ہے بھی، اسے خود نہیں معلوم کہ میں عارف ہوں۔ شعر کے اس معنی کی سند مولانا روم کے بیان کردہ واقعے
 کے علاوہ شیخ عطار کے قول سے ملتی ہے۔ شیخ موصوف ”مذکرہ الاولیاء“ میں فرماتے ہیں کہ ”اولیاء کرام کی
 بہت سی قسمیں ہیں۔ ان میں سے بعض اہل معرفت، بعض اہل محبت، بعض اہل توحید، بعض تمام صفات
 سے متصف، بعض معمولی صفات کے حامل، اور بعض بے صفت بھی گذرے ہیں۔“ اس کے معنی یہ ہوئے
 کہ اہل محبت کو، یا اس دلی اللہ کو، جو بے صفت ہے، خود اپنے عرفان کی خبر نہ ہو تو کیا عجب؟ مولانا روم

نے خوب کہا ہے کہ رخ ما از پئے سنائی و عطار آدمیم۔ اور اکثر صوفیانہ مضامین کی حد تک میر بھی کہہ سکتے ہیں کہ رخ مارا مولوی و سنائی گرفتہ ایم۔

۳۸۹/۳ (یہ شعر دیوان سوم کا ہے۔) اس کو دیکھ کر غالب کا شعر یاد آتا لازمی ہے۔

دیکھو تو دل فریبی انداز نقش پا

موج خرام یار بھی کیا گل کتر گئی

اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب کا شعر اپنی روانی، انشائیہ اسلوب، اور استعارے کی چمک دمک کے باعث لاجواب ہے۔ اور میر کا شعر اگرچہ تقدم زمانی رکھتا ہے، لیکن غالب کے سامنے اس کا چراغ ذرمدہم جلتا ہوا لگتا ہے۔ پھر بیدل کا انتہائی خوبصورت شعر ہے۔

ہر کبھی گزری گرد پر طاؤس است

نقش پاست چہ قدر بوقلموں می گردد

(تم جہاں جہاں سے گزرتے ہو وہاں طاؤس کے

پروں کی انشاں بکھری ہوئی ہے۔ تمہارا نقش قدم کس

قدر رنگارنگ ہوا جاتا ہے۔)

تو کیا پھر میر کا شعر ان کے سامنے لانے کی ضرورت تھی؟ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ میر کے شعر میں لفظ ”قدم گاہ“ بہت تازہ ہے۔ ”قدم گاہ“ بمعنی قدم رکھنے کی جگہ۔ یہ قدم گاہ آدم کی یاد دلاتا ہے جس کے معنی بقول ”بہارِ عجم“ جزیرہ سراندیپ ہیں جہاں آدم جنت سے اتر کر آئے تھے اور جہاں کی زمین میں ان کے قدموں کی برکت سے یا قوت پیدا ہو گئے تھے۔ جس طرح سرخی کے باعث گل کو چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں، اسی طرح سرخی کے باعث لعل و یا قوت کو بھی چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں (مثلاً ”لعل شب چراغ“۔) لہذا ”قدم گاہ“ اور ”چراغ“ میں ”قدم گاہ آدم“ کے حوالے سے لطیف مناسبت ہے۔ پھر میر کے شعر میں کئی معنی بھی ہیں۔ (۱) کیا گلشن میں یہ روشنی چراغان گل کے باعث ہے؟ نہیں، بلکہ گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے، اور یہ کسی کے قدموں کے نشان ہیں جن کی روشنی تمام پھلی ہوئی ہے۔ (۲) چراغان گل کے باعث گلستاں میں کیا عمدہ روشنی ہو رہی ہے! کیوں نہ ہو، آخر گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے۔ اس کے

استقبال و اعزاز میں یہ روشنی ہو رہی ہے۔ (۳) کیا یہ روشنی چراغاں گل کے باعث ہے؟ ہاں۔ اور چراغاں ہونے کی وجہ یہ ہے کہ گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے۔ (۴) چراغاں گل سے بھلا کیا روشنی ہوگی؟ اصل معاملہ یہ ہے کہ گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے، اس باعث یہاں اتنی روشنی ہے۔

”قدم گاہ“ کے ایک معنی ”جائے ضرور“ بھی ہیں۔ طبا طبائی ہوتے تو فوراً پہلوئے ذم کا اعتراض وارد کرتے۔ لیکن پہلوئے ذم کا تصور میر کے زمانے میں تھا ہی نہیں۔ سودا کے یہاں غزل کے بھی بعض شعروں میں آج کے مذاق کے بموجب اس قدر پہلوئے ذم ہے کہ وہ کسی محفل میں پڑھنے کے لائق نہیں۔ پہلوئے ذم پر تھوڑی سی بحث میں نے ”عروض، آہنگ اور بیان“ اور ”تغییم غالب“ میں درج کی ہے۔ واضح رہے کہ پہلوئے ذم سے مراد یہ ہے کہ جہاں شاعر از خود کوئی مذموم یا قبیح بات کہنے کا ارادہ نہ رکھتا ہو لیکن عجز بیان یا لالہ علی یا عدم توجہ کے باعث وہ ایسا متن بنا جائے جس میں قبیح یا ”قابل اعتراض“ معنی بھی ہوں۔ جہاں شاعر جان بوجہ کر قبیح بات کہتا ہے (مثلاً ہجو میں) وہاں پہلوئے ذم کا حکم نہیں لگتا۔ بلکہ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ چھو یہ متن کی خوبی یہی ہے کہ اس میں قبیح معنی بہت ہوں۔

۳۹۰

ڈھب ہیں تیرے سے باغ میں گل کے
یو مٹنی کچھ دماغ میں گل کے

۱۰۶۵ جاعے روغن دیا کرے ہے عشق
خون بلبل چراغ میں گل کے
دیتا=ڈالنا

دل قسلی نہیں صبا ورنہ
جلوے سب ہیں مے دماغ میں گل کے

۳۹۰/۱ مطلع کا مضمون تازہ ہے، کہ پھول کچھ مفرور ہو گیا ہے اور اس نے کچھ معشوق کے سے
طرز اختیار کر لئے ہیں۔ لیکن شعر بڑی حد تک ناکام ہے، کیونکہ پھول کے مفرور ہو جانے، یا معشوق
کے سے طرز اختیار کرنے کی دلیل نہیں دی ہے۔ معلوم ہوا کہ نیا مضمون اسی وقت کامیاب ہوتا ہے
جب اس کو (شاعرانہ) استدلال کے ذریعہ ثابت کیا گیا ہو، یا پھر وہ ایسا مضمون ہو جسے دلیل کی
حاجت نہ ہو۔

”دماغ میں یو جانا“ کے معنی ہیں ”غرور پیدا کرنا، غرور ہونا۔“ اصل لفظ ”دماغ میں یو“ ہے،
اسے جانا، ہونا، پانا وغیرہ کے ساتھ استعمال کرتے ہیں، جیسا کہ مندرجہ ذیل اشعار سے ثابت ہے۔

مگر وہ دید کو آیا تھا باغ میں گل کے
کہ یو کچھ اور میں پائی دماغ میں گل کے

(سودا)

جو بو کچھ اور بھری ہو دماغ میں گل کے
کہوں کہ وہ ابھی لئے باغ میں گل کے

(قائم چاند پوری)

برسبیل تذکرہ یہ بھی عرض کر دوں کہ ان تینوں میں سودا کا مطلع بہترین ہے، کیونکہ ان کا مضمون مدلل ہے۔ قائم کے مطلع میں بھی مضمون مکمل ہے، لیکن ان کے یہاں روانی میر و سودا سے کم ہے۔
”دماغ میں بو“ بمعنی ”غروڑ“، یا محض ”بو“ بمعنی ”غروڑ“ فارسی میں نہیں ہے۔ اردو کے لغات میں بھی نہ ملا۔ فرید احمد برکاتی نے اسی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”بو دماغ میں ہوتا، یعنی گل کو کچھ غروڑ پیدا ہو گیا ہے۔“ ہمارے لغات کے ناقص ہونے کا ثبوت اس سے بڑھ کر کیا ہوگا کہ جو یہ دورہ اشعارویں صدی کے تین نام آور شعرا نے برتا ہے وہ بھی ان سے نظر انداز ہو گیا ہے۔ ”نور اللغات“ نے ”بو“ کے ایک معنی ”شان، آن بان“ ضرور دیئے ہیں، لیکن وہ زیر بحث محاورے کے مفید مطلب نہیں۔ انھیں بس اس محاورے کے قریب معنی کہا جاسکتا ہے۔ لانا پر شاو شفق نے ”فرہنگ شفق“ میں آتش کے حوالے سے ”دماغ میں بوسانا“ لکھ کر معنی دیئے ہیں ”غروڑ و نفوت ہونا“۔ آتش کا شعر ہے۔

کیا چمن گلگفتہ ہیں کیا بہار آئی ہے
کیا دماغ بلبل میں بوے گل سائی ہے

ظاہر ہے کہ یہاں ”غروڑ و نفوت“ کے معنی نہیں ہیں، اور شفق لکھتوی کو میر و سودا وغیرہ کے شعروں کی بنا پر وہم ہو گیا کہ ”دماغ میں بو ہونا“ اور ”دماغ میں بوسانا“ ایک ہی ہیں۔ ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ میں ”دماغ میں بو ہونا/جانا/پانا“ مذکور نہیں۔ لیکن ”دماغ میں بوسانا“ درج ہے، اور معنی دیئے ہیں ”مضطرب ہو جانا، خوشبو بس جانا، تروتازگی کا احساس ہونا۔“ سند میں وہی آتش کا شعر لکھا ہے جو مذکورہ بالا ہے، لیکن غلطی سے قافیے ”آئی“ اور ”سائی“ لکھ دیئے ہیں۔ یہ بات بھی صاف ظاہر ہے کہ ”اردو لغت“ کے بھی معنی غلط ہیں۔ ”نور اللغات“ نے صحیح معنی دیئے ہیں: ”دھن ہونا“۔ ان معنی کی تصدیق امیر مینائی کے بھی ایک شعر سے ہوتی ہے۔

بوے یوسف مسر سے کتھاں میں لائی ہے صبا
اب دماغ حضرت یعقوب میں بو اور ہے

یہ صاحب ”نور اللغات“ کی سادہ دلی ہے کہ انھوں نے ”دماغ میں اور ہو ہوتا“ کا محاورہ الگ سے قائم کر کے معنی لکھے ہیں ”دماغ میں کوئی اور دھن ہوتا“ اور سند میں، میر کا شعر دیا ہے۔ حالانکہ صاف ظہر ہے کہ لفظ ”اور“ محاورے کا حصہ نہیں ہے۔ مصحفی نے ”دماغ میں ہو پہنچنا اسی معنی“ (”دھن سماتا“) میں لکھا ہے۔

نہ بیٹھ سائے تلے جا کے بارغ میں گل کے

مبادا یو تری پہنچے دماغ میں گل کے

اب یہ بات بھی واضح ہوئی کہ جس طرح ”دھن“ کے لئے ”سماتا“ اور ”ہوتا“ اور ”پہنچنا“ وغیرہ بولتے ہیں۔ اسی طرح ”دماغ میں ہو“ (بمعنی ”دھن“) کے لئے بھی ”سماتا“ اور ”ہوتا“ اور ”پہنچنا“ وغیرہ بولتے ہیں۔ معلوم ہوا کہ ”دماغ میں ہو“ بمعنی ”غور“ بھی ہے، اور بمعنی ”دھن“ بھی ہے۔ آخری بات یہ کہ ”دماغ“ کے معنی چونکہ ”غور“ بھی ہیں، اور ”ناک“ بھی، اس لئے ”ہو“ اور ”دماغ“ میں رعایت و در رعایت ہے۔

۳۹۰/۲ معشوق کا حسن بلکہ اس کا وجود، عاشق پر منحصر ہوتا ہے۔ اگر عاشق نہ ہو تو معشوق بھی نہ ہو۔ اس سے یہ مضمون نکلا کہ عاشق اپنی جان دے کر معشوق کی قدر و قیمت میں اضافہ کرتا ہے۔ اگر چاہناز عاشق نہ ہوں تو معشوق کا بازار سرد پڑ جائے۔ میر۔

پامال کر کے ہم کو بچھتاؤ گے بہت تم

کیا لب ہیں جہاں میں سر دینے والے ہم سے

(دیوان اول)

ان مضامین کو گل و بلبل کے استعارے میں بیان کریں تو مضمون یہ بنتا ہے کہ گل کے چہرے کی سرفی بلبل کے خون کے باعث ہے۔ اور اگر گل کو چراغ فرض کریں تو یوں کہیں گے کہ چراغ گل میں خون بلبل مثل روغن جلتا ہے۔ میر نے اس پر مزید کمال یہ کیا ہے کہ گل کے چراغ میں خون بلبل کو روغن کی طرح (یا روغن کے بجائے) جلانے کو عشق کی کارگذاری قرار دیا ہے۔ یعنی اگر عشق نہ ہو تو بلبل کا خون نہ جلے، یعنی عشق یا الارادہ بلبل کا خون جلتا ہے۔ اب ”خون جلتا“ کا دوسرا، یعنی استعاراتی مفہوم (بہت

آزاد ہونا، بہت رنج اٹھانا) بھی ہمارے مفید مطلب ہو جاتا ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ ”دیا کرے ہے عشق“ میں استمرار کا اشارہ ہے، یعنی یہ عشق کا عام اور مستقل وطیرہ ہے کہ وہ چراغ گل کو خون بلبل سے روشن کرتا ہے۔ عشق کو محض ایک تجربہ، یا محض ایک حقیقت سے زیادہ فاعل (Subject) اور کار پرداز قرار دینے سے شعر میں الہیاتی احساس پیدا ہو گیا ہے، کہ عشق ”آفتہ ماند“ ہے۔

یہی عشق خلوت میں وحدت کے ہے
یہی عشق پردے میں کثرت کے ہے

غرض طرہ ہنگامہ آرا ہے عشق
تماشائی عشق و تماشا ہے عشق

(مثنوی میر)

لہذا عشق ہر چیز میں اپنا تصرف کرتا ہے۔ وہ خون بلبل سے چراغ گل کے لئے روضہ کا کام لیتا ہے، اور اس طرح بلبل کی موت کو گل کی زندگی کا سامان قرار دیتا ہے۔ لیکن چونکہ بلبل کے بغیر گل نہیں، اس لئے بلبل کی موت ایک طرح گل کی بھی موت ہے۔

چراغ گل میں روضہ کا مضمون سودا نے تمثیلی انداز میں خوب باندھا ہے۔

عدد بھی ہے سبب زندگی جو حق چاہے

نسیم صبح ہے روضہ چراغ میں گل کے

میر کے مضمون کو تقریباً الٹ کر سودا نے اسی غزل میں یوں کہا ہے۔

نہیں ہے جاے ترنم یہ بوستاں کہ نہیں

سوائے خون جگر سے ایارغ میں گل کے

ناصر کاظمی نے میر کی زیر بحث غزل پر غزل لکھی ہے۔ اس میں ایک شعر ہمارے لئے

دلچسپ ہے۔

کیسی آئی بہر اب کے برس

بوسے خوں ہے ایارغ میں گل کے

ناصر کاظمی کی غزل ان کے ادائل مشق کی ہے۔ غالباً اسی لئے انھیں مصرع طائی کا ہم پلہ پیش
مصرع حاصل نہ ہو سکا۔ میر کے دونوں مصرعے تک مک سے بالکل درست ہیں۔
فارسی کا ایک معمولی سا شعر ہے۔

بہ گرد ترتم اشب ہجوم بلبل بود
مگر چراغ مزارم ز روغن گل بود
(آج رات میری قبر کے گرد بلبل کا ہجوم تھا۔ شاید
میرے چراغ مزار میں روغن گل پڑا تھا۔)

اس میں اور میر کے شعر میں کوئی مشابہت نہیں۔ فارسی کا شعر معمولی اس لئے ہے کہ خود یہ
مضمون بے رتبہ ہے کہ حکلم کے مزار پر بلبلوں کا ہجوم تھا (اور وہ بھی رات کے وقت۔) پھر اس کی کوئی
دلیل بھی نہیں دی، جس سے بات کچھ بنتی۔ اور جہاں روغن گل ہو وہاں بلبلوں کا ہجوم ضروری ہو تو ہر اس
فحص کے گرد بلبلیں منڈلائیں گی، جس نے روغن گل لگا رکھا ہو۔ محمد حسین آزاد کے ناپسندیدہ لوگوں میں
میر بھی تھے، لہذا وہ جگہ جگہ میر پر غیر محی ترجمی چوٹ کرتے ہیں۔ ”آب حیات“ میں میر پر گفتگو کے دوران
”ایک اور توارذ“ کا عنوان قائم کر کے محمد حسین آزاد لکھتے ہیں: ”کسی استاد کا شعر فارسی ہے۔“ اس کے بعد
وہ مذکورہ بالا شعر نقل کر کے فرماتے ہیں: ”میر صاحب کے شعر میں بھی اسی رنگ کا مضمون ہے، مگر خوب
بندھا ہے۔“ ”مگر خوب بندھا ہے“ کی بیداد لائق داد ہے۔ (اس مریدانہ جملے کے بعد انھوں نے میر کا
زیر بحث شعر لکھا ہے۔ یہی محمد حسین آزاد چند صفحے پہلے سواد کے ایک شعر کو ایک فارسی شعر کا ترجمہ بنا کر
محسنی۔ لہجہ میں کہہ چکے ہیں کہ ”شعر کو شعر میں ترجمہ کرنا ایک دشوار صنعت ہے۔“ یہ بات تو درست ہے،
لیکن فارسی کا ایک ایسا شعر نقل کرنا جس کا میر کے شعر سے کوئی واسطہ نہیں، اور پھر ترجمی لہجہ میں میر کے
شعر کو فارسی کے شعر سے لڑنا ہوا بے ایمانانہ سچائی ہے نہ انصاف۔ افسوس کہ ہماری تنقید ایسی ہی کار گذار یوں
سے بھری پڑی ہے۔ محمد حسین آزاد اس بات کو خوب جانتے تھے کہ مضمون سے مضمون بنانا، یا اپنے مضمون
میں نئی بات پیدا کرنا ہماری شعریات کا اہم اور قیمتی اصول ہے۔ لیکن کچھ تو انگریزی اثر ہے، اور کچھ میر کی
مثالیت میں، وہ اس بات کی پروا نہیں کرتے اور بار بار اثر دے کئے میں کہتے ہیں کہ میر نے دوسروں
کے مضمون چرائے ہیں۔ فنی کا شعری نے جب کہا تھا۔

یاراں بردند شعر مارا
 افسوس کہ نام ما نہ بردند
 (یار نوگ ہمارے شعر تو لے گئے، لیکن
 افسوس کہ انھوں نے ہمارا نام نہ لیا۔)

تو ان کی مراد یہی تھی کہ کسی کے مضمون کو استعمال کرنے میں کوئی عیب نہیں لیکن یہ بات صاف عیاں ہونی چاہئے کہ یہ فلاں کے شعر کا جواب ہے۔ تخلیقی استفادے کی قسموں میں ترجمہ، اقتباس، جواب، میں اس بات کی پوری گنجائش ہے کہ دوسروں کے مضمون سے مضمون بنایا جائے۔ بعض مضمون اس قدر مشہور ہو جاتے ہیں کہ ان کے بارے میں کچھ کہنا ضروری نہیں ہوتا کہ یہ کس کے ہیں۔ لیکن اگر کوئی منفرد مضمون کسی کے یہاں سے لیا جاتا تو شاعر اکثر خود ہی کہہ دیتا تھا کہ میں نے فلاں کی بات کا جواب لکھا ہے۔ اور اگر وہ نہ بھی کہتا تو تخلیقی معاشرہ اس قدر باخبر تھا کہ وہ سمجھ لیتا تھا کہ یہ جواب یا استفادہ ہے۔ بقا کبر آبادی نے جب میر پر یہ الزام لگایا تھا کہ انھوں نے (میر نے) میرا دوا بے کا مضمون لے لیا (ملاحظہ ہو ۳۳/۴) تو ان کو شکایت صرف اس بات کی تھی کہ مضمون تو میرا ہے اور دوا دل رہی ہے میر کو۔ ویسے یہ بات بھی ہے کہ بقا اکبر آبادی ازلی جھگڑالو تھے۔ انھوں نے میر و سودا کی اہو بھی لکھی ہے اور اپنی اس کارگذاری پر فخر بھی کیا ہے۔

مرزا و میر باہم دونوں تھے نیم ملا
 فن سخن میں یعنی ہر ایک تھا ادھورا
 اس واسطے بقا اب جھوڑوں کی ریسوں سے
 دونوں کو پاندھ باہم میں نے کیا ہے پورا

آخری بات یہ کہ گل کو بوجہ سرفشی کے، چراغ کہتے ہیں، اور خون بھی سرخ ہوتا ہے۔ لہذا چراغ گل میں خون بلبل کی دلیل مہیا ہو گئی۔ بہت عمدہ شعر ہے۔

۳۹۰/۳ اس مضمون پر اس سے بہتر شعر، اور بعض نکات کے لئے ملاحظہ ہو ۶۲۳/۳۔ پھر بھی اس شعر میں ایک دو نکات قابل توجہ ہیں۔ اول تو یہ کہ ”دل تسلی نہیں“ اضافت مقلوبی بھی ہو سکتا ہے، یعنی ”تسلی دل نہیں“ اور بے اضافت بھی ہو سکتا ہے، یعنی ”دل تسلی نہیں ہوتا۔“ ”تسلی ہونا“ بطور متعدي اٹھارویں صدی

میں عام تھا۔ غالب نے لکھا ہے۔

جگر تھمے آزار تلی نہ ہوا

جوے خوں ہم نے بہائی بن ہر خار کے پاس

ظاہر ہے کہ یہ ”تلی شدن“ بمعنی ”مٹسلی ہونا، دلاسا حاصل ہونا، دل کا رنج کم ہونا“ وغیرہ کا ترجمہ ہے۔
”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ سے معلوم ہوتا ہے کہ حسرت موہانی نے بھی اسے استعمال کیا ہے۔ لیکن آج کل یہ بالکل سننے میں نہیں آتا۔

”گل“ کے معنی خود ہی ”داغ“ ہیں۔ (اس سلسلے میں کچھ بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۶/۳ اور ۱۳۸/۱) شعر زیر بحث میں گل کے داغ، یعنی داغ کے داغ کی بات ہے۔ لہذا یہاں داغ کے معنی محض (scar) نہیں، بلکہ ”غم“ فرض کرنا ہوگا (”داغ“ بمعنی ”غم“ کے لئے ملاحظہ ہو ۱۵/۴)۔ اب داغ کا لفظ دوہری معنویت کا حامل ہو کر خاص میر کے رنگ کا لفظ ہو گیا، کہ ”داغ“ بمعنی ”غم“ تو ہے، لیکن ”گل“ کے معنی بھی ”داغ“ ہیں۔ اس طرح مصرعے میں خوب صورت تناؤ پیدا ہو گیا ہے۔ چونکہ یہاں ”گل“ کے معنی ”معتوق“ ہیں، اس لئے ”جلوئے“ کا لفظ بڑی مناسبت کا حامل ہے۔

میر کی غزل سے ہم زمین، لیکن مختلف البحر غزلیں سودا، قائم اور مصطفیٰ نے کہی ہیں۔ مصطفیٰ نے ”داغ“ کا قافیہ میر کے ہم معنی یا اندھ ہے، لیکن بہت بھونڈے اور بے کیف انداز میں۔

مزا الم کا جو ہے مصطفیٰ کو کود کے ساتھ کود=نک

بھرے ہے نت ننگ سودہ داغ میں گل کے

طالب آملی کا ایک شعر نظر سے گذرا جس کا مضمون شعر زیر بحث، اور خاص کر ۱۶۳/۳ سے

مشابہ ہے۔

مگر نسیم چمن ہرہ آورد درتے

مشام شوق تلی بہ جذب یو نہ شود

(نسیم چمن ایک آدھ پٹکھڑی اڑا کر لائے تول لے۔ میرا

مشام شوق پھول کی خوشبو کھینچ کر تلی نہیں حاصل کرتا۔)

ملاحظہ رہے کہ ”تلی شدن“ بمعنی ”مٹسلی ہونا“ یہاں بھی موجود ہے۔

۳۹۱

عشق میں نے خوف و خطر چاہئے
جان کے دینے کو جگر چاہئے

شرط سلیقہ ہے ہر اک امر میں
عیب بھی کرنے کو ہنر چاہئے

خوف قیامت کا بھی ہے کہ میر
ہم کو جیا بار دگر چاہئے

۳۹۱/۱ مطلع براے بیت ہے۔ مصرع اولیٰ کی بندش ست ہے، اور مفہوم ناقص۔ ”نے“ کے بعد عام طور پر ایک اور ”نے“ یا نون تانیہ لگاتے ہیں، خاص کر جب پہلے ”نے“ کے بعد دو باتیں کہی گئی ہوں۔ مثلاً غالبؒ

نے وہ سرور دسوز نہ جوش و خروش ہے

بعض نسخوں میں ”بے خوف و خطر“ ملتا ہے۔ کلب علی خاں فائق نے اسے غلط قرار دیا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ قرأت بہت اچھی نہ ہوتے ہوئے بھی ”بے خوف و خطر“ سے بہتر ہے۔ اعظم الدولہ سرور نے ”عمدہ“ میں ”بے خوف و خطر“ ہی لکھا ہے۔ ”عمدہ“ میں میر کا ترجمہ چونکہ میر کی زندگی ہی میں، یا ان کے فوراً بعد لکھا گیا ہوگا، اس لئے ”بے خوف و خطر“ کی قرأت کو بالکل نظر انداز نہیں کر سکتے۔ معنی پھر بھی بہ تکلف ہی نکلتے ہیں۔ نسخہ محمود آباد (مرتبہ اکبر حیدری) اور نسخہ نیر سحود میں بھی ”بے خوف و خطر“ ہی ہے۔ ”بے خوف و خطر“ میں معنی نامکمل رہتے ہیں۔ لیکن ممکن ہے میر نے پہلے ”بے خوف خطر“

لکھا ہوا اور بعد میں ”بے خوف و خطر“ لکھ کر اصل کی اصلاح کر دی ہے۔ معنی اب بھی پوری طرح پابند محاورہ نہیں ہو سکے۔ شعر بہر حال معمولی ٹھہرتا ہے۔ اس زمین و بحر میں سودا کا مطلع نسبتاً بہتر ہے۔ ان کا مصرع ثانی میر سے تقریباً لایا گیا ہے۔ غزلیں غالباً کسی مشاعرے کی ہیں، اور ”جگر“ چاہنے کا قافیہ اتنا بڑا ہوا ہے کہ توارد ہونا حیرت انگیز نہیں۔ مصرع ادلی سودا کا بھی خاصا بے لطف ہے۔

جان تو حاضر ہے اگر چاہئے
دل تجھے دینے کو جگر چاہئے
میر سوزنے البتہ خوب مطلع کہا ہے۔

ہم کو نہ کچھ سیم نہ زر چاہئے
لطف کی اک تیری نظر چاہئے

۳۹۱/۲ مضمون کے اعتبار سے، اور بندش کی چستی کے لحاظ سے، یہ شعر لاثانی ہے۔ ”عیب“ اور ”بہتر“ کا تضاد خوب ہے، اور ”سلیقہ“ میر کا خاص لفظ ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۶/۱۔ اس لفظ میں محنت اور حرکت کی اقتصادیات (economy) کا بھی تصور ہے، کہ کم محنت سے زیادہ کام کر لیا جائے۔ لیکن سب سے زیادہ اہم بات اس شعر کا مضمون ہے، کہ عیب اور خوبی دونوں ہی طرح کے کام بہتر کا تقاضا کرتے ہیں۔ پھر یہ کہ انسان جو بھی کرے، اسے ایک بانگ پن (Panache) کے ساتھ کرے، اس کی ہر بات میں ایک ادائیت ہو۔ اگر وہ معمولی بات بھی کہے تو دلوں کو موہ لے، جیسا کہ حالی نے غالب کے بارے میں کہا ہے۔

لاکھ مضمون اور اس کا ایک ٹھٹھول
سو تکلف اور اس کی سیدھی بات

۳۹۱/۳ اس مضمون کو میر اور آبرودونوں نے ملک قتی سے لیا ہے۔ پہلے ملک قتی کو سنئے۔

بالم از آشوب مختار نیست ی ترم کہ باز
ہم چو شمع کشتہ پایہ زندگی از سر گرفت

(مجھے آشوب محشر کا کوئی خوف نہیں، ڈر ہے تو یہ ہے
کہ بجھائی ہوئی شمع کی طرح مجھے زندگی پھر از سر نو
شروع کرنی پڑے گی۔)

ملک قتی کے یہاں الفاظ کی ذرا کثرت ہے، لیکن دونوں مصرعے رواں بہت ہیں۔ اور شمع
کشتہ کی تشبیہ بہت خوب ہے، کیونکہ اس میں شمع کی طرح جلنے اور پگھلنے کے بھی معنی آ گئے ہیں۔ آہرو
کہتے ہیں۔

زندگانی تو ہر طرح کا
مر کے پھر جیونا قیامت ہے

آہرو کا مصرع اولیٰ بہت کارگر نہیں، لیکن مصرع ثانی (خاص کر لفظ قیامت) واقعی قیامت کا
ہے۔ اس ایک لفظ نے ملک قتی کی ”شمع کشتہ“ والی تشبیہ کو بھی مانع کر دیا ہے، کفایت الفاظ اس پر الگ ہے۔
میر کے یہاں بھی کفایت الفاظ بہت خوب ہے، بلکہ اس اعتبار سے ان کا شعر ملک قتی اور آہرو دونوں کے
شعر سے بہتر ہے۔ مضمون کے اعتبار سے دیکھیں تو ملک قتی نے آشوب محشر سے بے خوف ہونے کا ذکر کیا
ہے۔ اور میر نے اس سے زیادہ لطیف بات کہی ہے کہ مجھے خوف قیامت تو ہے، لیکن اس وجہ سے نہیں کہ
اس دن حساب کتاب ہوگا اور اعمال جانچے جائیں گے، بلکہ اس وجہ سے کہ مجھے دوبارہ زندہ ہونا پڑے گا۔
ملک قتی کے شعر میں پوری زندگی کو دوبارہ گزارنے کا تذکرہ ہے۔ آہرو کے شعر میں بھی یہ معنی ہیں اور
دوبارہ جی اٹھنے کے بھی معنی ہیں۔ میر کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ دوبارہ جی اٹھنے کے معنی ہیں اور
پوری زندگی دوبارہ گزارنے کے بھی معنی ہیں۔ میر کے شعر میں ”ہم کو جیا... چاہئے“ میں مزید حسن یہ ہے
کہ دوبارہ جی اٹھنے کے معنی مقدم ہیں، اور پوری زندگی دوبارہ گزارنے کے معنی موخر ہیں۔ اس طرح میر
کے شعر میں ڈرامائیت زیادہ ہے۔

بحیثیت مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگر آہرو کا مصرع اولیٰ کم زور نہ ہوتا تو ان کا شعر ملک قتی اور
میر دونوں سے بہتر ٹھہرتا۔ اس وقت میر کا شعر تینوں میں بہترین ہے، لیکن اولیت کا اعزاز ملک قتی کو بہر
حال حاصل ہے۔ میر نے اس مضمون کو دوبارہ کہا ہے۔

جی تو جانے کا ہمیں اندوہ ہی ہے لیک میر
حشر کو اٹھنا پڑے گا پھر یہ اک غم اور ہے

(دیوان دوم)

یہاں مضمون میں یہ اضافہ کر کے، کہ مرنے کا بھی درد ہے اور دوبارہ جی اٹھنے کا بھی غم، میر نے
ملک قتی اور شاہ آبرو سے دونوں سے اپنی بات الگ کرنی ہے۔ ہاں اس شعر میں وہ روانی نہیں جو زیر بحث
شعروں میں ہے۔ امیر حینائی نے مضمون بھی محدود کیا اور معنی بھی پست کر دیئے۔
مر کے راحت تو ملی پر ہے یہ کھٹکا باقی
آکے عیسیٰ سر بالیں نہ کہیں قم بچھ کو

۳۹۲

ہستی اپنی حباب کی سی ہے
یہ نمائش سراب کی سی ہے

چشم دل کھول اس بھی عالم پر
یاں کی اوقات خواب کی سی ہے

میر ان نیم یاز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

۳۹۲/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں، یہ میر کے عام معیار کا، یعنی زیادہ تر شعرا کے اعتبار سے اعلیٰ معیار کا شعر ہے۔ پہلے مصرعے میں ”حباب“ (جو پانی سے بنتا ہے اور پانی پر بنتا ہے) کے مقابلے میں مصرع ثانی میں ”سراب“ (جو خشکی پر بنتا ہے لیکن پانی کا التباس پیدا کرتا ہے) بہت خوب ہے، لفظ ”نمائش“ بھی عمدہ ہے، کیونکہ سراب تو محض نمائش ہے، اور بلبلے میں ہوا بھری ہوتی ہے جو دکھائی نہیں دیتی۔ ”کی سی ہے“ میں لطف یہ ہے کہ یہ امکان پھر بھی چھوڑ دیا ہے کہ شاید ایسا نہ ہو۔ یعنی ممکن ہے ہماری ہستی بظاہر حباب و سراب کی سی ہو، لیکن حقیقت میں کچھ اور ہو۔ ”ہستی اپنی“ میں اشارہ دونوں طرف ہے یعنی میری اکیلی ہستی، یا ہماری ہستی یعنی تمام نئی نوع انسان کی existence۔

۳۹۲/۲ اس شعر کے سامنے غالب کا شعر رکھئے۔

بزم ہستی وہ تماشا ہے کہ جس کو ہم اسد
دیکھتے ہیں چشم از خواب عدم نکشادہ سے
میں نے ان دونوں اشعار پر ”شعر غیر شعر اور نثر“ میں متصل اظہار خیال کیا تھا۔ اسی کو یہاں دہرائے دیتا
ہوں۔ میں اسے میر کے بہترین شعروں میں گنتا ہوں۔ ٹیکسیئر کے کردار پراسپرو (Prospero) کا
مکالمہ جن لوگوں کو یاد ہوگا:

We are such stuff

As dreams are made on, and our little life

Is rounded with a sleep.

(The Tempest, IV, 1)

ترجمہ: ہم تو اسی شے کے ہیں
جس سے خواب بنائے جاتے ہیں اور ہماری
یہ چھوٹی سی زندگی،
نیں اس کے گرد وارہ کئے ہوئے ہے۔

وہ جانتے ہوں گے کہ میر نے ”اوقات“ کا محاورہ غماستورہ رکھ کر رویے کا جواب نام پیدا کیا
ہے، اس کی وجہ سے ٹیکسیئر کی رائے ذنی سے بہتر صورت پیدا ہو گئی ہے۔ ”اوقات“ بمعنی ”حیثیت“ ہے۔
”اس کی اوقات ہی کیا ہے“ فقیر ابولا جاتا ہے۔ لیکن یہ بھی کہہ دیتے ہیں: کہ ”میں اپنی اوقات پر قائم
ہوں“ یعنی ”اپنی حد سے تجاوز نہیں کر رہا ہوں۔“ ”اوقات“ ”وقت“ کی جمع بھی ہے، ”اوقات بسر کرنا“
بمعنی ”زندگی گزارنا“۔ ”اوقات“ کو محض زمانے کا مفہوم بھی دیا جاسکتا ہے، ”تنگی اوقات“، ”خوش
اوقات“ وغیرہ۔ ”اوقات“ سے روزی کمانے کا تصور بھی منسلک ہے۔ مثلاً: ”گذرا اوقات ہو جاتی ہے۔“
ان سب مفہوموں کے ساتھ ”خواب“ کا مفہوم بدل رہا ہے۔

اس عالم کی حیثیت کیا ہے؟ وہ خواب کی طرح ہلکا ہے، بے معنی ہے، غیر حقیقی ہے۔ خواب کی
سی بساط رکھتا ہے۔ بہت طویل، پیچیدہ، لیکن ذات کے اندر محدود۔ (آپ کے خواب آپ کی ذات کے
آگے نہیں جاسکتے۔ آپ دوسروں کے behalf پر خواب نہیں دیکھ سکتے۔) عالم کی حدیں خواب کی طرح

مہم، نیم روشن اور غیر قطعی ہیں۔ اس میں زندگی گزارنا خواب دیکھنا ہے۔ اس کی اوقات (جمع جتھا، روزی روئی) خواب کی طرح فرضی یا کم قیمت ہے۔ یہاں جو وقت گذرتا ہے وہ اس طرح گویا ہم خواب میں ہیں۔ یہاں کے وقت کی مثال خواب کے وقت کی سی ہے۔ طویل ترین خواب بھی چند ہی لمحوں پر محیط ہوتا ہے اور خواب دیکھنے والا چشم زدن میں برسوں کی منزل طے کر لیتا ہے، وقت کو آگے پیچھے کر لیتا ہے۔ بچہ خواب دیکھتا ہے کہ میں بڑھا ہو گیا ہوں، بڑھا خواب دیکھتا ہے کہ میں بچہ ہوں، وغیرہ۔ گویا خواب میں وقت کی نوعیت زمان غیر حقیقی یعنی (unreal time) کی ہوتی ہے۔ اس دنیا میں وقت غیر حقیقی ہے۔ اصل اور حقیقی زمان تو ”اس“ عالم میں ہے۔

اس طرح محض ایک لفظ کے ابہام نے شعر کو معنی کی ان دنیاؤں سے ہم کنار کر دیا جو واضح لفظ استعمال کرنے سے ہم پر بند رہتیں۔ مثلاً مصرع اگر یوں ہوتا رہ

(۱) یاں کی ہستی تو خواب کی سی ہے

(۲) یہ جو دنیا ہے خواب کی سی ہے

(۳) زندگی یہ تو خواب کی سی ہے

وغیرہ، تو شعر دو کوڑی کا نہ رہتا۔ موجودہ صورت میں اس کا جواب ممکن نہیں تھا، سوائے اس کے کہ اور ابہام پیدا کیا جاتا۔ ابہام کی کاٹ توضیح سے نہیں ہو سکتی۔ غالب اور میر دونوں کے اشعار میں عالم ہست و بود کی کم حقیقی کا تذکرہ ہے، اور اس کے مقابلے میں کسی اور عالم کا ذکر ہے جو زیادہ واقعی اور اصلی ہے۔ میر نے اس نکتے کو واضح کرنے کے لئے زمان و مکان کے اوجام سے ایک استعارہ تراشا ہے، لیکن زیادہ زور زمان پر ہے۔ یہی ثابت کرنا مقصود تھا کہ عالم آب و گل میں زمان غیر حقیقی ہے۔ غالب نے زمان کے لئے مکان کا استعارہ تلاش کر کے ابہام کو مبہم تر کر دیا ہے۔ میر کے یہاں عالم مثل خواب تھا۔ غالب کے شعر میں شکلم خود خواب میں ہے۔ اور خواب بھی وہ جو وجود کی نفی کرتا ہے، یعنی خواب عدم۔ غالب نے یہ نہ کہہ کر کہ بزم ہستی کا وجود مثل خواب ہے، یہ کہا ہے کہ اس کا وجود اگر ہے تو خواب میں ہے (بے اصل ہے) یا عدم میں ہے (یعنی نہیں ہے)۔ بزم ہستی کا وجود اس لئے ہے کہ بزم ہستی ہے ہی نہیں۔ اس طلسمی ماحول میں بھی میر کا شعر اپنی جگہ بنتا ہے۔ مجرد ابہام کی بنا پر میر اور غالب کے شعر ہم پلہ ہیں۔ لیکن غالب نے مضمون کو پکیر اور استعارے کے مرکب میں بند کر کے جو دنیا

خلق کی ہے وہ میر سے بالائے ہے۔

یہاں تک میں نے ”شعر، غیر شعر اور نثر“ سے بحث نقل کی ہے جو ابہام کے حوالے سے تھی۔ اب چند حریکات ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں چشم دل کے کھولنے کا ذکر ہے۔ اس سے مراد یہ نگلی کہ عالم آب و گل کو دیکھنے کے لئے دیدہ ظاہر کافی ہے، لیکن یہاں تو دیدہ ظاہر بھی کھلے ہوئے نہیں ہیں، کیونکہ عالم آب و گل کو مصرع ثانی میں خواب کہا ہے۔ لہذا اس کو دیکھنے کے لئے آنکھیں بند ہونا چاہئے، جیسا کہ خواب دیکھتے وقت ہوتا ہے۔ ”خواب“ کو نیند کے معنی میں لیں تو مراد یہ نگلی کہ عالم آب و گل محض ایک خند ہے، اور اس کے جاگنے کے بعد کسی اور عالم کو دیکھنا ہوگا۔

آخری سوال یہ ہے کہ ”اس بھی عالم“ سے کون سا عالم مراد ہے؟ ظاہر ہے کہ ایک معنی تو ”عالم بالا“ یا ”عالم ارواح“ ہیں جو کہ حقیقی عالم ہے۔ لیکن ایک امکان یہ بھی ہے کہ ”اس“ کی جگہ ”اس“ ہو۔ اب معنی یہ نکلے کہ اگر تم چشم دل سے دیکھو تو چہ لگے گا کہ یہاں کی اوقات خواب کی سی ہے۔ اب لطف یہ پیدا ہوا کہ چشم دل کھلے تو عالم آب و گل مثل خواب دکھائی دے۔ ایک معنی یہ بھی ہیں کہ تم نے اس عالم (آب و گل) پر چشم دل تو کھول رکھی ہے، لیکن اس سے تمہیں کچھ ملے گا نہیں کیونکہ یہاں کی اوقات خواب کی سی ہے۔ تم اس عالم (ارواح) پر چشم دل وا کر دو تمہیں کچھ حاصل ہوگا۔

دیوان چہارم میں اس شعر کا ایک پہلو میر نے یوں بیان کیا ہے۔

کچھ نہیں اور دیکھیں ہیں کیا کیا
خواب کا سا ہے یاں کا عالم بھی

۳۹۲/۳ اس شعر پر بھی بحث ”شعر، غیر شعر اور نثر“ سے نقل کرتا ہوں۔ یہاں بنیادی معاملہ مناسبت الفاظ کا ہے۔ مثلاً مترجہ ذیل شعر ملاحظہ ہو۔

ہے چشم نیم باز عجب خواب ناز ہے

فتنہ تو سو رہا ہے وہ فتنہ باز ہے

کہتے ہیں کہ مصرع اولیٰ ناسخ نے کہا تھا جس پر خواب دوزیر نے فی البدیہہ مصرع لگایا۔

مناسبت کے اعتبار سے نہ میر کی تشبیہ میں کوئی خاص بات ہے، نہ ناسخ دوزیر کے استعارے میں۔

آنکھوں کو شراب کے پیالے بھی اکثر کھ گیا ہے، اور فتنہ بھی۔ مگر دوسرے شعر میں پوٹوں کو ”درختہ“ کہہ کر صاحب خانہ کے سوتا ہونے لیکن گھر کا دروازہ کھلا ہونے کا ذکر کر کے مکمل بھری پیکر خلق کیا گیا ہے۔ اسی طرح، میر کے شعر میں اصل خوبی تشبیہ میں نہیں ہے بلکہ لفظ ”میر“ میں ہے۔ مثلاً اس مصرع سے تخلص نکال کر اسے یوں کر دیا جائے۔

تیری ان نیم باز آنکھوں میں
آج ان نیم باز آنکھوں میں
ہائے ان نیم باز آنکھوں میں

دغیرہ، تو شاعری نوراً عجب ہو جاتی ہے کیونکہ دراصل، یہ شعر لفظ ”میر“ کے استعمال کی وجہ سے انکشاف اور تحیر کا پیکر بن گیا ہے۔ ”میر! ان نیم باز آنکھوں“ کہنے سے پیکر یہ بنتا ہے کہ کسی شخص نے اچانک یہ محسوس کیا ہے کہ ارے، ان نیم باز آنکھوں کا راز یہ ہے کہ ان کی ساری مستی شراب کی سی ہے۔ لہذا یہ شعر یا تو محبوب کا سامنا ہونے پر انکشاف کی صورت حال بیان کر رہا ہے، یا سامنا ہونے کے بعد تنہائی میں زیر لب کہی ہوئی بات ہے، جس میں ایک رنجیدہ تمنائیت ہے۔ یا اس اچانک احساس کا نقشہ ہے کہ کسی شخص نے دفعۃً یہ محسوس کیا کہ اس کے اوپر جو نئے کی سی کیفیت طاری تھی (یا ہے) وہ ان نیم باز آنکھوں کی وجہ سے تھی (یا ہے)۔ اگر ”ان“ کو ”ان“ پڑھا جائے تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ شعر تنہی ہے کہ میر، تو اس طرف مت دیکھ، یہ نیم باز آنکھیں شراب کا سانپہ رکھتی ہیں۔ تو انھیں دیکھ کر اپنے ہوش کھو دے گا۔ (یا ان کی مستی شراب کا سا اثر رکھتی ہے، شراب حرام ہے۔ تو کیوں ان کی طرف دیکھ کر شراب کا نقشہ اپنے رگ و پے میں سرایت کرنے کا گناہ مول لیتا ہے؟) آخری صورت یہ ہے کہ اے میر! تو ان نیم باز آنکھوں سے دھوکا نہ کھانا۔ یہ اصل مستی نہیں ہے، بلکہ شراب کی آلودہ مصنوعی اور کم تر درجے کی مستی ہے۔ (دل میں اک چہر بھی ہے کہ معشوق نے غیر کے ساتھ شراب تو نہیں پی ہے؟) علاوہ بریں لفظ ”ساری“ بھی تحیر اور انکشاف کے تاثر کی پشت پناہی کرتا ہے۔

اس تجربے کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگر چہ تاریخ اور وزیر کے شعر کا حسن بھی پیکر کا خلق کردہ ہے، لیکن میر سے کم تر درجے کا ہے، کیونکہ اگرچہ میر کا شعر بھی پیکر ہی کا مہر ہون مفت ہے، لیکن

(رچرڈس (I.A.Richards) کی زبان میں) اس پیکر کے خلق کردہ محسوسات سے متعلق جو عقلی وقوعات (mental events) منسلک ہیں، وہ زیادہ متنوع ہیں، اس لئے میر کے جدلیاتی الفاظ میں نامیاتی زندگی زیادہ ہے۔ لہذا ظاہر ہے کہ میر کا شعر بہتر ہے۔ اس تجزیے کی روشنی میں پیکر کی قصین قدر کا اصول بھی طے ہو جاتا ہے، کہ پیکر جس حد تک اور حواسِ خمسہ میں جتنے زیادہ، حواسوں کو متحرک کرے گا، اتنا ہی اچھا ہوگا۔

یہاں تک تو ”شعر، غیر شعر اور شتر“ سے ماثوذ بحث تھی۔ اب میں اس پر اتنا اضافہ کرنا چاہتا ہوں کہ میر کا شعر تحریر اور انکشاف کا پیکر بن کر ہماری حس مشترک کو متاثر کرتا ہے۔ اس کے ذریعہ ہمارے خیال کو ہمیز ملتی ہے۔ اس بظاہر سادہ اور رسمیاتی شعر میں کیفیت اور معنی کی فراوانی ہے۔

۳۹۳

دل کے معورے کی مت کر فکر فرصت چاہئے
ایسے دیرانے کے اب بسنے کو مدت چاہئے

عشق و سہ خواہی نہی ہے کوئی درویشی کے بیچ
اس طرح کے خرچ لا حاصل کو دولت چاہئے

عاقبت فرہاد مرکز کام اپنا کر گیا ۱۰۷۵
آدی ہووے کسی پیٹے میں حرمت چاہئے

عشق میں وصل و جدائی سے نہیں کچھ گفتگو
قرب و بعد اس جا برابر ہے محبت چاہئے

۳۹۳/۱ سب سے پہلے تو فانی کا یہ شعر اس مطلع کے سامنے رکھئے ۔

دل کا اجڑنا سہل کسی بتا سہل نہیں ظالم

بستی بتا کھیل نہیں بتے بتے بستی ہے

فانی کے شعر میں جذباتیت اور خود ترحمی کا دھور ہے۔ معلوم ہوتا ہے شکلم پوری کوشش کر رہا ہے کہ اپنی صورت حال کی درد انگیزی سے جو کچھ فائدہ یعنی معشوق سے جو کچھ توجہ ممکن ہے اسے حاصل کر لے۔ اس کے برخلاف میر کے شعر کا شکلم عجب پردہ دار، بے پروا اور مریدانہ لہجہ اختیار کرتا ہے۔ اس کا مخاطب بھی مبہم ہے، کہ معشوق بھی ہو سکتا ہے، کوئی اور شخص بھی ہو سکتا ہے، اور خود شکلم بھی ہو سکتا ہے۔ پھر

یہ لطف ملاحظہ ہو کہ مصرع اولیٰ میں دل کو ”معمورہ“ کہا اور مصرع ثانی میں اسے ”دیرانہ“ کہا۔ یعنی دل کی گذشتہ اور موجودہ دونوں صورت حالات بھی بیان کر دیں، اور یہ بھی ظاہر کر دیا کہ دل کوئی معمولی جگہ، چھوٹی سی بہتی، یا گم نام ساقبہ نہیں، بلکہ معمورہ ہے۔ ”بہتی“ کے مقابلے میں ”معمورہ“ بہت زیادہ قوی لفظ ہے۔ ”معمورہ“ کے معنی ہیں ”آباد، بھرا ہوا، چہل پہل کی جگہ، وہ جگہ جہاں خوب کھیتی اور سبزہ ہو وغیرہ“۔ ”معمورہ“ کے استعمال کی مثالیں میر کے یہاں مزید دیکھنا ہو تو ۱۸۴/۱ اور ۲۷۶/۲ ملاحظہ کریں۔ اس کے برخلاف ”بہتی“ سے تنگی، یا کم سے کم چھوٹے پن، کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ دیکھئے میر نے ”بہتی“ کا لفظ کس خوبی سے استعمال کیا ہے۔

اجڑی اجڑی بہتی میں دنیا کی جی لگتا نہیں

تھک آئے ہیں بہت ان چار دیواریں میں ہم

(دیوان ششم)

فانی کا شکم دل کی دیرانی کو ترجم اور تعزیت کا موقع بنانا چاہتا ہے، لیکن وہ دل کو ”بہتی“ ہی کہہ کر رہ جاتا ہے۔ میر کا شکم اسے ”معمورہ“ اور پھر ”ایسا دیرانہ“ کہتا ہے۔ ”ایسا دیرانہ“ میں دیرانہ کی وسعت اور دیرانی کی شدت، دونوں مفہوم ہیں۔ پھر وہ کہتا ہے اجی تم اس کی فکر میں مت پڑو، یہ کام وقت چاہتا ہے، فرصت اور مدت چاہتا ہے۔ دونوں قافیے اس قدر برخل پیٹھے ہیں کہ باید و شاید۔ لفظ ”اب“ بھی توجہ کا طالب ہے، کہ اس میں کتنا یہ اس بات کا ہے کہ شاید پہلے کبھی اس دیرانے کو دوبارہ بسانا نسبتاً آسان رہا ہو، لیکن اس وقت تو یہ کام بہت دیر طلب ہے۔ شور انگیز شعر کہا ہے، لیکن کنزے بھی ہیں۔ معمولی مضمون کو اتنا چکا کر پیش کرنا میر ہی کے بس کا رنگ تھا۔

۳۹۳/۲ اس طرح کا مضمون میر نے اکثر کہا ہے، اور ہر جگہ کوئی نئی بات ڈال دی ہے، مثلاً ملاحظہ ہو

۲۷۸/۱ اور ۳۵۴۔ پھر مندرجہ ذیل اشعار بھی ہیں۔

چاہنے کا مجھ سے بے قدرت کا کیا ہے اعتبار

عشق کرنے کو کسو کے چاہنے مقدور تک

(دیوان دوم)

سببیں تنوں کا مٹا چاہے ہے کچھ قبول
شاہد پرستیوں کا ہم پاس زر کہاں ہے
(دیوان دوم)

غریبوں کی تو گنجی جاے تک لے ہے اترا تو
تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو

(دیوان چارم)

ان اشعار کے ہوتے ہوئے بھی زیر بحث شعر میں اپنی انفرادیت ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ اس میں عشق اور عروسی دونوں کا ذکر ہے، یعنی دونوں ایک ہی مرتبے کی چیزیں ہیں۔ رندی و حسن پرستی دونوں یکساں اہمیت یا وقعت رکھتی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ ”درویشی“ کہہ کر عجب لطیف طنز پیدا کیا ہے، کہ جس تو درویش، لیکن کام کرنا چاہتے ہیں عروسی و عاشقی کے۔ یا پھر یہ کہنا یہ ہے کہ ان کاموں سے، یا ان چیزوں کی کشش سے کوئی بچ نہیں سکتا۔ درویش ہو یا کوئی اور، دنیا دار ہو یا اہل دل، لیکن عشق دے خواری کے بغیر چارہ نہیں، تیسری بات یہ کہ ان دونوں چیزوں کو ”خرق“ لا حاصل“ کہا۔ اس میں طنز کا لطف تو ہے ہی، لیکن معنی بھی دو ہیں۔ (۱) خرق دے خواری میں جو زرق خرق ہوتا ہے وہ لا حاصل ہے، کیونکہ ان اشغال سے کچھ فائدہ نہیں، ان سے کچھ ہاتھ نہیں لگتا۔ (۲) عشق دے خواری میں خود انسان خرق ہو جاتا ہے، یعنی انسان اپنے کو، یا اپنی صلاحیتوں اور قوتوں کو ضائع کرتا ہے۔ اور ایسی فضول خرچی کو دولت و رکار ہے۔

مطلع کی طرح اس شعر کا بھی لمبہ ٹھنڈا سا مریہ نہ ہے۔ خود ترجمی اور ورد انگیزی کا دور دورہ تک پہنچا نہیں۔ خوب کہا ہے۔

۳۹۳/۳ یہاں غالب کا شعر یاد آتا لازمی ہے۔

ہم سخن تیشے نے قرباد کو شیریں سے کیا
جس طرح کا بھی کسی میں ہو کمال اچھا ہے

غالب کے شعر میں ”کمال“ کا ذکر ہے اور میر کے شعر میں ”جمرات“ کا۔ میر نے فرہاد کی

موت کا تذکرہ کر کے جرأت کا جواز پیدا کر دیا ہے۔ دونوں کے یہاں خفیف سا اشارہ اس بات کا ہے کہ سنگ تراشی یا کوہ کنی بذات خود کوئی بہت محترم و معزز فن نہیں۔ اپنے اپنے وقت کے سب سے بڑے شاعروں کے لئے مناسب بھی تھا کہ وہ اپنے فن کے علاوہ ہر فن کو بہ نگاہ کم ہی دیکھتے۔

میر کا شعر غالب سے بہتر ہے، کیونکہ غالب نے شیریں سے فرہاد کی ہم نشینی کا کوئی ثبوت نہیں پیش کیا ہے، سوائے اس کے کہ ایک عام سی بات ہے کہ شیریں شاید فرہاد کا کام دیکھنے اس کے پاس آیا کرتی ہو۔ اس کے برخلاف میر نے ”مر کر کام اپنا کر گیا“ کہہ کر بات مبہم رکھی ہے۔ اس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ مرنا ہی فرہاد کا مقصود تھا، اور اپنی جرأت کے باعث اس نے اسے حاصل کر لیا۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ فرہاد نے مر کر اپنے عشق کی صداقت اور شیریں پر اپنی جاں بازی کا نقش ثبت کر دیا۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ فرہاد نے موت کے ذریعہ زندگی جاوداں حاصل کر لی۔

ایک بہت ہی خوبصورت امکان یہ بھی ہے کہ فرہاد نے مر کر نہ صرف شیریں پر، بلکہ خسرو پر بھی اپنے عشق کا سکہ جما دیا، اور خسرو کو اپنے مقابلے میں ہمیشہ کے لئے پست کر دیا۔ میر حیدر معنائی نے کیا خوب کہا ہے۔

ہمیں بس کوہ کن را باہمہ دوری کہ از ناش
بر افروزد رخ شیریں و خسرو مضطرب گرد
(شیریں سے اس قدر دوری کے باوجود فرہاد کے
لئے یہی بہت ہے کہ اس کا نام سنتے ہی شیریں کا چہرہ
چمک اٹھتا ہے اور خسرو مضطرب ہو جاتا ہے۔)

حیدر معنائی کے یہاں معنی کا ایک ہی پہلو ہے، لیکن بہت خوب بندھا ہے۔ میر کا شعر زیادہ معنی خیز ہے۔ شور انگیز دونوں ہیں۔

۳۹۳/۴ معشوق دور ہوتے ہوئے بھی نزدیک ہے، یا نزدیک ہوتے ہوئے بھی دور ہے۔ یہ دونوں
مضمون ہمارے شعرا نے برتے ہیں۔ موفرا الذکر پر کچھ شعر آگے آئیں گے، اور اول الذکر پر میر حسین شوقی
نے مضمون آفرینی کا کمال دکھادیا ہے۔

دوریم بہ صورت ز تو نزدیک بہ معنی
مانند دو مصرع کہ ز ہم فاصلہ دارد
(ہم تجھ سے درحقیقت نزدیک اور بظاہر دور ہیں،
جیسے کہ شعر کے دو مصرعے، جو ایک دوسرے سے
دور لیکن معنی کے لحاظ سے باہم دگر پیوست ہوتے
ہیں۔)

صائب کو شوقی کے مضامین بہت پسند تھے، چنانچہ انھوں نے اس مضمون کو بھی تقریباً ہو بہو

اٹھالیا۔

ما از تو جدا نیم بہ صورت نہ بہ معنی
چوں فاصلہ بیت بود فاصلہ ما
(ہم تجھ سے بظاہر جدا ہیں، نہ کہ دراصل۔
ہمارا تیرا فاصلہ ایسا ہی ہے جیسے شعر کے دو
مصرعوں کا۔)

میر نے زیر بحث شعر کے علاوہ دیوان پنجم میں یہ مضمون یوں کہا ہے۔

نہیں اتحاد تن و جاں سے واقف
ہمیں یار سے جو جدا جانتا ہے

ایسے اشعار کے ہوتے ہوئے بھی دیوان اول کا یہ زیر بحث شعر اپنی جگہ پر قائم نظر آتا ہے۔
سب سے پہلے تو اس کا بے تکلف اور آسودہ (relaxed) لہجہ ہے، گویا بالکل سامنے کی بات کہی جارہی
ہو۔ عشق کے تجربے کو اس طرح روزانہ زندگی سے پیوست کر دینا کہ بظاہر اس کی اہمیت کم ہو جائے، یہ میر
کا خاص انداز ہے۔ پھر ”محبت چاہئے“ کا فقرہ بہت معنی خیز ہے، کہ اگر واقعی لگاؤ ہے تو فاصلے کچھ معنی نہیں
رکھتے۔ اس کے دو معنی ہیں۔ () عاشق و معشوق فاصلے کو طے کر کے آلیں گے۔ بقول اقبال ۔

آلیں گے سینہ چاکان جن سے سینہ چاک

اور دوسرے معنی یہ ہیں کہ اگر محبت ہے تو نزدیکی اور دوری اپنی اہمیت کو کھو دیتے ہیں اور عاشق و

معشوق دونوں خود کو ایک دوسرے سے بے انتہا نزدیک محسوس کرتے ہیں چاہے مکانی فصل بہت زیادہ ہو۔
 مصرع اولیٰ میں ”نہیں کچھ گفتگو“ سے بھی کئی باتیں مراد ہیں۔ (۱) ان باتوں کا ذکر نہیں۔
 (۲) ان باتوں سے کوئی مطلب نہیں۔ (۳) ان باتوں کا کوئی مطلب نہیں (یعنی یہ بے معنی باتیں ہیں۔)
 ”اس جا“ کا فقرہ بھی خوب ہے۔ اس سے (۱) ملک عشق مراد ہے۔ (۲) مقام عشق مراد ہے، یعنی جب
 عاشق/معشوق اس مقام پر پہنچ جائیں جو صحیح معنی میں درجہ عشق و وحدت کہلانے کا مستحق ہے۔ (۳)
 معاملات عشق مراد ہیں، کہ یہاں ان باتوں میں دوری اور نزدیکی ایک ہی معنی رکھتی ہے۔ چھوٹے
 چھوٹے الفاظ میں میر نے سب معمول کثرت معنی کے اشارے بھر دیئے ہیں۔ ہاں، ان کا مصرع اولیٰ
 حافظ کا تقریباً ترجمہ ہے۔

در راہ عشق مرحلہ قرب و بعد نیست
 ی بیعت عیاں و دعا می فرست
 (راہ عشق میں دوری اور نزدیکی کے مراحل نہیں۔
 میں تجھے صاف صاف دیکھ لیتا ہوں اور تجھے اپنی
 دعائیں بھیجتا ہوں۔)

حافظ کے شعر پر حرید گفتگو کے لئے ملاحظہ ہوا/ ۳۱۷۔

۳۹۴

دل کھینچے جاتے ہیں سارے اس طرف
کیونکہ کہنے حق ہماری اور ہے

۳۹۴/۱ اس شعر میں کئی طرح کے تصورات یک جا ہو گئے ہیں۔ مشہور حدیث نبویؐ ہے کہ میری امت کبھی باطل پر مجتمع نہ ہوگی۔ لہذا مسلمانوں کا عام عقیدہ ہے کہ جس چیز پر اجماع ملت ہو وہ برحق ہے۔ اب میر کا شعر دیکھئے۔ مشکلم/عاشق درودالم اٹھاتا ہے، معشوق کے تم سہتا ہے، اس سے مہر و انصاف کا متنی ہوتا ہے۔ ان میں سے کچھ بھی اسے حاصل نہیں ہوتا۔ لہذا وہ یہ سمجھنے میں خود کو حق بجانب گمان کرتا ہے کہ معشوق غیر منصف اور ناحق پر ہے اور میں حق پر ہوں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ تمام خلقت کے دل تو معشوق کی طرف کھینچے جاتے ہیں۔ سب اسی کا کلمہ پڑھتے ہیں۔ پھر میں کس طرح کہوں کہ حق میری طرف ہے؟

دوسرا تصور یہ ہے کہ میدان حشر میں مشکلم/عاشق وادخواہ ہوتا ہے کہ معشوق کے ہاتھوں جو کچھ میں نے اٹھایا ہے اس کی جزا ملے۔ لیکن وہ دیکھتا ہے کہ میدان حشر میں سب لوگوں کے دل تو معشوق کی طرف کھینچے جا رہے ہیں، پھر وہ یہ دعوئی کیسے کرے کہ حق میری طرف ہے؟ وہاں تو یہ عالم ہے کہ کارکنان قضا و قدر کے بھی دل اسی کی طرف ہو گئے ہیں۔ سلطان محمدؒ نے خوب کہا ہے۔

از قتل من مترس کہ دیوانیان حشر
بجرم کنند بہر تو صد داد خواہ را
(تو میرے قتل سے نہ ڈر، کہ حشر کے دن کار
پردازان حشر تیری خاطر تیرے سیلکڑوں وادخواہوں
کو مجرم گردان دیں گے!)

تیسرا تصور یہ ہے کہ معشوق میں ایسا کرشمہ اور کشش (Charisma) ہے کہ سب لوگ اس

کے دام میں گرفتار ہو جاتے ہیں۔ نوبت یہاں تک آتی ہے کہ لوگ ایک دوسرے کے دشمن ہو جاتے ہیں، کیونکہ سب کو اس محبت کا دعویٰ ہے۔ چنانچہ محمد امین ذوقی کا شعر ہے۔

چہ آفتی تو نہ دائم کہ در جہاں امروز
محبت تو دو کس باہم آشنا نکداشت
(نہ جانے تم کون سی آفت ہو کہ آج دنیا میں تمھاری
محبت کے باعث کوئی دو شخص باہم آشنا نہیں رہ
گئے۔)

ایسی صورت حال میں حکلم/عاشق کس منہ سے کہے کہ حق میری طرف ہے؟ ہر شخص برحق ہونے کا دعویٰ کر رہا ہے، اور حقیقت صرف ایک ہے، کہ سب کے دل معشوق کی طرف کھینچے ہوئے ہیں۔ میر کے شعر کا سب سے خوبصورت پہلو یہ ہے کہ حکلم/عاشق کو سب سے زیادہ فکر اس بات کی ہے کہ میں خود کو برحق کس طرح ثابت کروں؟ بمعنی معاملہ اب صرف عشق و عاشقی، بوالہبوسی اور پاکبازی کا نہیں، بلکہ پورے انسانی کردار، پوری زندگی کے معیار کا ہے، کون حق پر ہے اور کیا چیزیں برحق کہی جاتی ہیں، یا کہی جائیں گی؟ اس پر طرہ یہ کہ لہجے میں ہلکی سی رنجیدگی کے سوا کچھ نہیں، کوئی جذباتی شعر و عظیم نہیں، کوئی سینہ زنی اور ڈراما نہیں۔ اتنے سادہ الفاظ اور اس قدر پیچیدہ تصورات، اعجازِ سخن گوئی اور کسے کہتے ہیں؟

۳۹۵

پاس ناموس عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

۳۹۵/۱ ”ناموس“ کے اصل معنی ہیں ”راز، راز کی چیز، چھپانے کی بات۔“ اس سے فارسی اردو والوں نے شرم، عزت، آبرو، گھر کی عورتیں (یعنی پردے والیاں) معنی نکالے۔ (موخر الذکر معنی میں ”ناموس“ مذکر ہے، باقی تمام معنوں میں مؤنث۔) میر کے یہاں ”ناموس“ کے ایک اور استعمال (اور تہایت عمدہ استعمال) لیکن زیر بحث شعر سے تقریباً مخالف مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۳۹۶/۲۔ وہاں ”ناموس“ بمعنی ”پردے والیاں“ بہت پر محل نہیں ہے، جب کہ زیر بحث شعر میں یہ معنی بھی پر محل ہیں، کہ آنسو دراصل عشق کے ناموس ہیں۔ ان کا کام پردے میں رہنا ہے۔ شکلم کو عشق کے ناموس کا پاس تھا، ورنہ شدت الم کے باعث کئی بار روٹا آیا اور بہت سے آنسو پلک تک آئے اور قریب تھا کہ وہ بے پردہ ہو جائیں۔ لیکن شکلم نے انھیں پردے میں رکھا۔

ملاحظہ رہے کہ شکلم کی نظر میں عشق کی ناموس بس اتنی ہی بات میں کھوسکتی ہے کہ آنسو پلک سے پلک جائیں۔ یعنی باواز بلند نالہ کرنا، مگر یہ واہ و فغاں کرنا تو بہت بڑی بات ہے۔ آنکھ سے آنسو بہ نکلیں تو ہی عشق کی ناموس پر وجہ لگ جائے گا۔

یہ کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنی سے بھی بہرہ اندوز ہے۔ لہجے میں وقار اور تمکنت ہے۔ یہ سب میر کے خاص انداز ہیں۔ ورنہ ضبط غم کے مضمون پر فانی نے بہت زور آزمائیاں کی ہیں۔

اس نے دل کی حالت کا کیا اثر لیا ہوگا
دل نے کیا کہا ہوگا دل ہے بے زباں اپنا

کمال ضبط غم عشق اے معاذ اللہ
 کہیں کہیں سے جو یہ ماجرا بیاں ہوتا
 تلقین صبر دل سے کوئی دشمنی نہ تھی
 دیکھا یہ حال قابل شرح بیاں نہ تھا
 تینوں شعرا جیسے ہیں، لیکن کیفیت مفقود ہے، حالاں کہ یہ مضمون کیفیت چاہتا ہے، عقلیت
 نہیں۔ مومن نے لفظی دروہست کا کمال دکھایا ہے، لیکن پھر بھی تھوڑی سی کیفیت پیدا کر لی ہے۔
 ضبط نفاس گو کہ اثر تھا کیا
 حوصلہ کیا کیا نہ کیا کیا کیا

۳۹۶

گرے بحر بلا مژگان تر سے
تگا ہیں اٹھ گئیں طوفان پر سے

کہاں ہیں آدمی عام میں پیدا
خدائی صدقے کی انسان پر سے

تھگ اس کی چلی آواز پر میر ۱۰۸۰
عجی ہے میر گولی کان پر سے

۳۹۶/۱ یہ اشعار بظاہر دو غزلوں کے ہیں، کیونکہ مطلع میں قافیہ ”تر/پر“ ہے اور ردیف ”سے“۔
(ممکن ہے مطلع دو قافیہ میں ہو، کیونکہ ”مژگان/طوفان“ بھی ہم قافیہ ہیں حالانکہ ”مژگان“ اور
”تر“ کے درمیان اضافت ہے، لہذا ایسی حالت میں ”مژگان“ اور ”طوفان“ ہم قافیہ نہیں ہو
سکتے۔) مطلع کے بعد والے شعروں میں قافیہ ”انسان/کان“ (وغیرہ اور ردیف ”پر سے“ ہے۔ لہذا
یہ دو مختلف غزلوں کے شعر ہیں۔ لیکن تمام نسخوں میں یہ ایک غزل کی صورت میں ملتے ہیں۔ کلب علی
خاں فائق نے نو لکھنؤ کے ۱۸۶۸ء والے ایڈیشن کی بنا پر مطلع کے مصرع ثانی میں ”پر سے“ کی جگہ ”بر
سے“ تجویز کیا ہے۔ لیکن اس سے دو غزلوں کا مسئلہ حل نہیں ہوتا، اور نہ معنی میں کوئی ترقی ہوتی ہے۔
بہر حال، چونکہ مجھے اس غزل سے دو شعر انتخاب میں لینے تھے، اور اصولاً مطلع بھی ساتھ میں رکھنا تھا،
اس لئے میں نے مروج نسخوں کا تتبع کرتے ہوئے مطلع بھی شامل کر لیا ہے۔ ورنہ میری رائے میں یہ
مطلع اس غزل کا ہے نہیں۔ اگر ”مژگان پر سے“ پڑھیں تو بات بن سکتی ہے، لیکن پھر بھی معنی بہت کم

زور رہتے ہیں۔

معنی اور مضمون کے اعتبار سے مطالعے میں کوئی خاص بات نہیں۔ مصرع ثانی کی بندش محکم ہے۔ معنی بظاہر یہ ہیں کہ جب میری مڑگان تر سے بحر بلا بر سے تو دنیا کی نگاہیں طوفان (عالم طوفان نوح) پر سے ہٹ گئیں، یعنی دنیا کی نگاہوں میں طوفان کی قدر کم ہو گئی۔ خان آرزو نے اس سے بہت بھر طریقے پر کہا ہے۔

دریاے اشک اپنا جب سر پہ اوج مارے
طوفان نوح بیضا گوشے میں موج مارے

۳۹۶/۲ انسان کی علوم و تحقیق کے موضوع پر کئی غیر معمولی شعر ۲۵۵/۳ اور پھر غزل ۲۵۶ اور ۲۸۸ پر گزر چکے ہیں۔ لیکن پھر بھی اس شعر میں بعض نکات توجہ طلب ہیں۔ انشائیہ اسلوب کے باعث یہاں معنی کے بھی کچھ نئے پہلو ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس شعر میں انسان اور آدمی کی تفریق محولہ بالا اشعار سے بھی زیادہ نمایاں طریقے سے سامنے آئی ہے۔ پہلے مصرعے میں کہا کہ دنیا آدمی سے خالی ہے۔ ”آدمی“ سے مراد ہے وہ معمولی ہستی جو ہاشور اور بانطق ہے، اور جو نطق و شعور کے باعث باقی تمام ذی روحوں میں ممتاز اور ان سے برتر ہے۔ یہ معمولی، عام ہستی اب ناپید ہے۔ دوسرے مصرعے میں کہا کہ اگر ”انسان“ ہو تو خدائی اس پر صدقے کی جاسکتی ہے۔ اس کے دو معنی ہیں۔ (۱) انسان اتنی بلند ہستی ہے کہ ایک انسان کی قیمت ساری خدائی سے بڑھ کر ہے۔ (۲) اگر انسان کا درجہ نصیب ہو تو خدا کا درجہ بھی اس پر قربان ہو سکتا ہے، یعنی ”انسان“ کا درجہ نعوذ باللہ خدا کے درجے سے بلند تر ہے۔ اقبال کہتے ہیں۔

خدائی اہتمام خشک و تر ہے
خداوند خدائی درد سر ہے
لیکن بندگی استغفر اللہ
یہ درد سر نہیں درد جگر ہے

اقبال نے ”استغفر اللہ“ کہہ کر خو کو بچالیا، لیکن میر کا زعم انسانیت اس درجہ بلند ہے کہ وہ

صاف صاف کہتے ہیں خدائی صدمے کی۔ اس مفہوم کے اعتبار سے ”خدائی“ کے معنی ہیں ”خدا ہونا“، اور پہلے مفہوم کے اعتبار سے لفظ ”خدائی“ کے معنی ہیں ”خدا کی خدائی، یعنی عالم کون و فساد و موجودات۔“

اغلب ہے کہ یہ شعر نعتیہ ہو اور اس کا پہلا مفہوم ہی اس کا اصل مفہوم ہو کہ مردہ کائنات کی ہستی حاصل موجودات ہے، اس لئے خدا کی خدائی ان پر صدمے کی جاسکتی ہے۔ بہر حال، دونوں اعتبار سے انسان کی شان میں اس سے بہتر قصیدہ شاید ہی ممکن ہو۔ اقبال کا شعر جو ۱/۳۸۸ پر گزر چکا ہے، پھر یاد آتا ہے۔

متاع بے بہا ہے درد و سوز آرزو مندی

مقام بندگی دے کر نہ لوں شان خداوندی

آخری سوال یہ ہے کہ ”انسان“ سے یہاں کیا مراد ہے؟ یہ بات تو ظاہر ہے کہ اول و آخر درجے پر یہاں انسان سے ”انسان کامل“ مراد ہے یعنی ایسا انسان جس نے خود کو ہر چیز سے یکسو کر لیا ہو اور وہ معروف باللہ ہو۔ ایسا انسان جس کا ارادہ اللہ کا ارادہ اور جس کی مرضی اللہ کی مرضی ہوتی ہے۔ اس مسئلے پر حضرت ابو ہریرہؓ کی بیان کردہ حدیث مشہور ہے۔ حضرت سید اشرف جہانگیر سمنانی نے اوجہ الدین کرمانی کے مندرجہ ذیل اشعار سے استدلال کرتے ہوئے کہا ہے کہ فانی اللہ ہونے کے بعد وجود باقی نہیں رہتا، کیونکہ جو چیز قائم بالذات نہیں ہے اس کو وجود سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ یہ بحثیں حضرت سید اشرف جہانگیر نے وحدت الوجود کی ضمن میں اٹھائی ہیں لیکن ان سے اس انسان کے بھی تصور پر بھی روشنی پڑتی ہے جو کامل ہو۔

چیز ہے کہ وجود اوہ خود نیست

محیش نہادن از خود نیست

ہستی کہ بہ حق قیام دارد

او نیست و لیک نام دارد

تا جنبش دست ہست مادام

سایہ متحرک است مادام

چوں سایہ ز دوست یافت سایہ
پس نیست جدا ز اصل سایہ
(جس چیز کا وجود اس کے اپنے باعث
نہیں ہے، اس پر ہستی کا بوجھ فرض کرنا
عقل مندی نہیں۔ وہ ہستی کہ جو حق کے
ذریعہ قیام رکھتی ہے، وہ ہے نہیں، لیکن اس
کا نام ہے۔ مثلاً جب تک ہاتھ میں جنبش
ہے، اس وقت تک اس کا سایہ بھی متحرک
رہتا ہے۔ تو جب سائے کی بساط مٹی ہے
ہاتھ پر تو ثابت ہوا کہ سایہ اصل سے
جدا نہیں ہے۔)

اس طرح وحدت الوجود کی بحثیں بالآخر انسان کامل کی بحث سے مل جاتی ہیں۔ (سید اشرف
جہانگیر سنائی پر اور شیخ الدین کرمانی کے اشعار پر بحث سید وحید اشرف کی کتاب ”تصوف“ (حصہ اول)
سے ماخوذ ہے۔)

اگر یہ مذہبی فرض کیا جائے کہ میر کے شعر زیر بحث میں ”انسان“ سے ”انسان کامل“ مراد ہے
(جس کا ذکر پیغمبرؐ نے حضرت ابو ہریرہؓ سے مروی حدیث میں کیا ہے) تو بھی اس میں کوئی شک نہیں کہ
پہلے مصرعے میں آدمی کا ذکر کر کے میر نے ”انسان“ سے وہ ہستی مراد لی ہے جس کو اللہ نے لفظ خلقنا
الانسان فی احسن تقویم کہہ کر پکارا ہے۔ لہذا ”انسان“ سے مراد وہ ہستی ہوئی جس میں تمام
”انسانی“ صفات بدرجہ اتم موجود ہوں۔

اس سلسلے میں دیوان اول ہی میں میر نے عجب سادہ لیکن پرکار شعر کہا ہے۔ شیطان سے
تغاطب بہت معنی ہے، کیونکہ اس سے ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ جو شخص انسان کو سجدہ نہ کرے، وہ شیطان
ہے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ صوفیاء میں حتیٰ کہ چشمیوں میں بھی، پیر کا سجدہ تعظیسی جائز تھا۔ حضرت بابا سلطان
جی نظام الدین اولیا فرماتے ہیں کہ میں نے یہ رسم (سجدہ تعظیسی) اپنے بزرگوں کے علی الرغم موقوف کی۔

پھر نہ شیطان سجود آدم سے
 شاید اس پردے میں خدا ہو دے
 آتش نے حسب معمول میرے مستعار لے کر کہا ہے، لیکن بات ہلکی کر دی ہے۔
 ناہنجی کی دلیل ہے یہ سجدے سے با
 ابلیس کو حقیقت آدم عیاں نہ تھی
 آتش کے شعر میں روانی بھی کم ہے۔

۳۹۶/۳ ”کان پر سے گولی نکل جانا“ کے معنی ہیں ”کسی مصیبت سے ہال ہال بچنا“۔ میر نے حسب
 معمول محاورے کو لفظی معنی میں استعمال کر کے استعارہ منکوس بنایا ہے اور انتہائی خوش طبعی کے ساتھ
 معشوق کی طراری کا مضمون بھی باندھ دیا ہے۔ دیوان سوم میں بھی معشوق کی تیزی اور چوکی کا مضمون
 ایک شعر میں خوب باندھا ہے۔

باؤ سے بھی گر چا کھڑ کے چٹ چلے ہے ظالم کی
 ہم نے دام گہوں میں اس کے شوق شکار کو دیکھا ہے
 شعر زیر بحث کو دیوان سوم کے شعر پر استعارہ منکوس کے ہاٹ غزیت حاصل ہے۔ پھر آواز
 پر تنگ چلے اور گولی کے کان پر سے نکل جانے میں دلچسپ منہ سبت بھی ہے، کہ آواز تو معشوق کے کان
 نے حاصل کی، اور گولی عاشق / منتکلم کے کان پر سے گذری۔ تیسری بات یہ کہ شعر زیر بحث میں کفایت
 الفاظ بھی قابل داد ہے۔ پہلے مصرعے میں صرف سات لفظ ہیں، لیکن پورا افسانہ کہہ دیا ہے رات کا وقت،
 معشوق کا کہیں گاہ میں ہونا، اس کی قادر اندازی، عاشق۔ منتکلم کا شکار گاہ سے چپکے چپکے گذرنا، لیکن پتہ
 کھڑ کئے یا قدم کی آہٹ پر معشوق کی گولی کا چلنا، غرض کہ پورا منظر نامہ ہے۔

معشوق کے ہاتھ میں توپ یا تنگ کا مضمون اور لوگوں نے بھی باندھا ہے، مثلاً۔

اپنی شکار گاہ جہاں میں ہے آرزو
 ہم سامنے ہوں اور تمہاری رفل چے

(آتش)

ماشتن کو جب دکھائی فرنگی پر نے توپ
پایا نہ کچھ وہ کہنے کہ بس فیر ہوگئی

(بہادر شاہ ظفر)

میر کے یہاں تکلف مزاجی اور خوش طبعی کے ساتھ ساتھ عاویں کو استعارے کی سطح پر برتنے کا
جوفن ہے وہ انھیں آتش اور ظفر کے شعروں سے بہت بلند کرتا ہے۔ توپ بندوق کے مضامین منبھالنا
کس قدر مشکل ہے، اس کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ میر کی مثال کے باوجود متاخرین انھیں برتے
میں کامیاب نہ ہو سکے۔

۳۹۷

جب نام ترا لیجے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

اے ناتواں لیلیٰ دو قدم راہ غلط کر
بھنوں زخود رفتہ کبھو راہ پر آوے

نک بعد مرے میرے طرف داروں کئے تو
کوئی بھیجیو ظالم کہ تسلی تو کر آوے

سے خانہ وہ منظر ہے کہ ہر صبح جہاں شیخ
دیوار پہ خورشید کا مستی سے سر آوے

دیواروں سے سرمارتے پھرنے کا گیا وقت
اب تو ہی مگر آپ کبھو در سے در آوے

۱۰۸۵

صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

۳۹۷/۱ یہ اشعار ایک دو غزل کے ہیں۔ مطلع دوسری غزل سے ہے اور اگلے دو شعر پہلی غزل

سے۔ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں سوائے اس کے کہ ”چشم بھرا نے“ اور ”جگر“ میں مناسبت خوب ہے، کیونکہ جگر کے کلزے آنسو کے ساتھ کھینچ کر آتے ہیں، لہذا کثرت گر یہ ہوگی تو بالآخر سارا جگر کٹ کر بہ جائے گا۔ اس مضمون کو دیوان اول ہی میں ایک بار اور نظم کیا ہے، لیکن وہاں بھی کوئی خاص کامیابی نہ ہوئی۔

کئے ہے دیکھتے یوں عمر کب تک اپنی
کہ سنئے نام ترا اور چشم تر کرے
میر درد نے زندگی ہی کو معشوق کا درجہ دے کرنی بات کہی ہے حالانکہ ان کا مضمون میر سے مختلف ہے۔

زندگی ہے یا کوئی طوقان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

۳۹۷/۲ اس مضمون کو قائم نے بھی کہا ہے۔

کاش اس وادی میں اے ناتھ لیلیٰ تیرا
اس طرف راہ غلط ہو کہ جدھر مجھوں ہے
(قائم نے ”راہ“ کو اکثر مذکر باندھا ہے، چنانچہ کلیات کی دوسری ہی غزل کا مطلع ہے۔
مقدور کے نعت قیبر کی رقم کا
ہر دم ہے دم تنگ پہ یاں راہ قلم کا
میر اور قائم دونوں کے (ناتھ لیلیٰ والے) اشعار کی بنیاد شاہ پور طہرانی کے حسب ذیل
زبردست شعر پر ہے۔

ایں کہ گامے دو سہ زد ناتھ لیلیٰ بہ غلط
آسمان تا چہ بلا برسر مجھوں آرد
(یہ جو دو تین قدم ناتھ لیلیٰ نے غلط راہ پر رکھ دیئے تو
ان کے بدلے میں آسمان خدا جانے کیا کیا آفتیں

بجنوں کے سر پر توڑے گا۔)

اس میں کوئی شک نہیں کہ مضمون کی ندرت، عشق اور عاشق کی ستم زدگی اور حرماں نفیسی کے شور انگیز بیان، اور جذباتیت سے عاری پروقار، سلوب کے باعث شاپور طہرانی کے شعر کا جواب تقریباً غیر ممکن تھا۔ لیکن میر نے اس غیر ممکن کو ممکن بنا کر دکھا دیا ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر کے شعر میں بجنوں خود کبھی ناقد لیلیٰ کی راہ پر نہیں چلتا، بلکہ ناقد لیلیٰ اگر راہ غلط کرے اور نتیجتاً اس راہ پر چل پڑے جس پر بجنوں سرگرداں ہے، تو یہ گویا بجنوں کا راہ راست پر آنا یعنی اصل راہ پر آنا ہوگا۔ دوسری بات یہ کہ بجنوں تو از خود درفتہ ہے، یعنی اسے اپنے تن بدن کی سدھ نہیں۔ وہ دشت میں آوارہ و پریشان بھی ہے، اور لغوی معنی میں ”اپنے آپ سے گیا ہوا“ بھی ہے۔ یعنی وہ دو طرح سے آوارہ ہے۔ اور اگر وہ اپنے آپ سے گیا ہوا ہے (یعنی اسے اپنا ہوش ہی نہیں، یادہ نفسیاتی اور جسمانی طور پر اپنے آپے میں نہیں ہے) تو ناقد لیلیٰ کی راہ غلط کر کے اس راہ پر آنا جس پر بجنوں ہے، بے سود اور فضول ہی ثابت ہوگا۔

اگلا نکتہ یہ ہے کہ دونوں مصرعے انشائیہ سلوب میں ہیں۔ پہلے مصرعے میں ناقد لیلیٰ کو تلقین کی جارہی ہے کہ تو تھوڑی سی راہ غلط کر لے۔ لہذا ناقد لیلیٰ کو اختیار ہے کہ وہ جس طرف چاہے جا سکتا ہے۔ ایسی صورت میں ناقد لیلیٰ بھی بجنوں کی زبوں حالی سے باخبر ٹھہرتا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ شکلم دعائیہ لہجے میں، یا کسی عمل خواں کے لہجے میں کہتا ہے کہ اے ناقد لیلیٰ تو راہ غلط کر۔ مصرع ثانی کو استفہامیہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ کیا بھلا بجنوں زخوردفتہ کبھی راہ پر آئے گا؟ یعنی بجنوں زخوردفتہ تو راہ پر آنے والا نہیں (وہ تو اپنے آپے سے بھی گیا ہوا ہے)، اس لئے اے ناقد لیلیٰ، تو ہی ایک دو قدم راہ غلط کر لے۔

اس طرح میر نے شاپور طہرانی کی شور انگیزی کا جواب معنی آفرینی کے ذریعہ پیدا کر کے اپنی بات بتائی ہے۔ شاپور طہرانی کی ندرت کا جواب (خاص کر دوسرے مصرعے کی آفاقی طغیبت کا جواب) میر سے نہ بن پڑا۔ میر نے اس مضمون کا ایک اور پہلو دیوان اول ہی میں یوں باندھا ہے۔

تو ہی زمام اپنی نائقے تزا کہ بجنوں

مدت سے نقش پا کے مانند راہ پر ہے

۳/۳۹ مصرع ثانی میں ”کوئی“ ”بمروزن“ ”فغ“ ہے۔ بے کسی کی موت، یا بے چارگی کی زندگی، اور پھر اس کی خبر مرنے والے کے پس ماندگان کو جانا (یا نہ جانا)، یہ مضمون میر نے اکثر باندھا ہے۔ یہ ان کے مزاج کی ارضیت اور گھریلو روزانہ زندگی کے معاملات سے ان کے شغف کا آئینہ دار ہے اور انسانی تعلقات پر مبنی معاملات سے ان کی دلچسپیوں کو ظاہر کرتا ہے۔

دیواروں سے سر مارا تب رات عمر کی ہے
اے صاحب سنگیں دل اب میری خبر کرنا

(دیوان پنجم)

یہاں ”خبر کرنا“ بمعنی ”خبر گیری کرنا“ بھی ہے اور بمعنی ”خبر پہنچانا“ بھی۔ دوسرے معنی کی رو سے مصرع ثانی ایک پرزور پکار ہے۔ کوئی شخص قید میں ہے، اور اپنے قید خانے کے محافظ، یا قید کرنے والے سے کہتا ہے کہ اب تو میری خبر میرے گھر والوں کو پہنچا دو۔ دیوان اول ہی کے ایک شعر میں خبر جانے کا مضمون جہاز کی فرقا پالی کے حوالے سے بیان کیا ہے اور نہایت خوب بیان کیا ہے۔

اس درطے سے تھوڑے جو کوئی پہنچے کنارے
تو میر وطن میرے بھی شاید یہ خبر جائے

درد نے بھی اس زمین میں غزل کہی ہے اور خبر جانے کا مضمون بڑے تازہ انداز میں باندھا ہے۔

قاصد سے کہو پھر خبر او دھر ہی کو لے جا
یاں بے خبری آگئی جب تک خبر آوے

میر کے شعر زیر بحث میں ”طرف داروں“ کا لفظ بہت معنی خیز ہے۔ یہ گھر والوں، دوستوں، ہم خیال لوگوں اور ان سب کو محیط ہے جو حکم کی زندگی چاہتے تھے اور اس کی موت کے خلاف تھے۔ گویا یہ لوگ وہ ہیں جو حکم کی موت پر ماتم کٹاں ہوں گے، یا رنج کریں گے۔ دوسرے مصرعے میں لفظ ”ظالم“ مناسب تو ہے، لیکن یہاں اس میں وہ قوت نہیں ہے جو ۳۶۸/۱ میں لفظ ”ظالم“ میں ہے۔ بلکہ شعر زیر بحث میں یہ لفظ کچھ ضرورت سے زیادہ ڈرامائی اور میر کے عام انداز کے خلاف (overstated) معلوم ہوتا ہے، کیونکہ اس میں اسی قسم کی رحم کی درخواست ہی ہے جو ہم نے دیوان اول

کے شعر میں دیکھی۔ اس کمزوری کے باوجود شعر قابل قدر ہے، کیونکہ اس میں بے یاری اور تنہا موت کی پوری داستان نظم ہو گئی ہے۔ مضمون کے اعتبار سے شعر میں خاص نکتہ یہ ہے کہ مکلم اپنی جان بخشی نہیں چاہتا، اسے اپنی موت کا یقین بھی ہے، لیکن اس پر کوئی رنج نہیں۔ وہ اپنے قاتل/قاتلوں یا دشمن/دشمنوں کو وصیت کر رہا ہے کہ میرے طرف داروں کی تسلی کا انتظام تو کر دینا۔ اس میں بھی ایک طرز ہے کہ قاتلوں کی طرف سے کوئی تسلی یا تعزیت کو جائے۔ امام حسینؑ کے اہل بیت اور یزید کے اہل خانہ کی تعزیت کا ساں یا نانا ہے۔

”تسلی تو کر آؤ“ میں منتر کا ایک انوکھا پہلو توجہ کے لائق ہے۔ اردو میں محاورہ ”تسلی دینا“ ہے۔ میر اور افشارویں صدی کے بعض شعرا نے فارسی کا براہ راست ترجمہ کرتے ہوئے ”تسلی ہونا“ (تسلی شدن) بمعنی ”دلاسا ہونا“ دل کو تھوڑا سا اطمینان و آرام ہونا“ استعمال کیا ہے (ملاحظہ ہو ۳۰۰/۳)۔ لیکن تسلی کرنا عام طور پر فعل لازم ہے، بمعنی ”اطمینان کرنا“ پنجاب میں اب بھی بولتے ہیں ”آپ اپنی تسلی کر لیں کہ سب سامان محفوظ ہے۔“ میر نے ”تسلی کر آؤ“ کو بظاہر ”تسلی دے آؤ“ کے معنی میں برتا ہے۔ لیکن انھوں نے اس محاورے کو اگر ”اطمینان کر لینا“ کے معنی میں صرف کیا ہے تو مراد یہ نکلتی ہے کہ قاتل/قاتلوں کا قصد جا کر اطمینان کر آئے کہ مکلم کے طرف داروں میں سے کوئی اب بچا نہیں ہے، بلکہ سب موت کے گھاٹ اتار دیئے گئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ نہایت طنزیہ بیان ہے، کیونکہ اس کے معنی یہ ہیں کہ (۱) قاتلوں کو صرف مکلم نہیں، بلکہ اس کے تمام طرف داروں کی موت مطلوب ہے اور (۲) قاتلوں کی صرف مقتول کے طرف داروں سے بے اطمینانی اور خوف ہے، اور وہ مقتول کے بعد انھیں بھی ذمہ نہیں چھوڑنا چاہتے۔

اردو کے تمام لغات ”تسلی کرنا“ سے خالی ہیں، بلکہ کلیشے کے علاوہ کسی نے ”تسلی ہونا“ بھی نہیں دیا ہے۔ ڈکشن فوربس اور فیلن میں صرف ”تسلی دینا“ درج ہے۔ یہاں پھر ہمارے لغات کے ناقص ہونے کا احساس شدید ہو جاتا ہے، اور میر و سودا جیسے شعرا کی تفہیم کی مشکلات بڑھ جاتی ہیں۔ فرید احمد برکاتی نے ”تسلی کرنا“ بمعنی ”تسلی دینا“ لکھا ہے اور ”آئندہ راج“ کے حوالے سے کہا ہے کہ یہ ”تسلی دادن“ کا ترجمہ ہے۔ دراصل یہ ترجمہ ہے ”تسلی کردن“ کا۔ ”آئندہ راج“ میں یہ محاورہ ”بہار عجم“ کے حوالے سے درج ہے۔ سند میں جتنے شعر ہیں ان سے فعل لازم کے معنی نہیں نکلتے۔ لہذا یہ تو طے

ہو گیا کہ ”تسلی کرنا“ بمعنی ”تس دینا“ ہے، لیکن یہ امکان اب بھی باقی ہے کہ میر نے اہل پنجاب کا اتباع کرتے ہوئے ”تسلی کرنا“ کو لازم استعمال کیا ہو، اور میرے بیان کردہ دوسرے معنی بھی درست ہوں۔ میر شاعر ہی اتنے بے ڈھب ہیں کہ ان سے کچھ بعید نہیں، خاص کر جب معاملہ زبان کے ساتھ آزادی برتنے کا ہو۔

۳/۳۹۷ اس شعر کی طرح کے شدید تاثر، مگر بالکل مختلف مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۳/۲۰۴ جہاں شکلم خارسر دیوار کو، جو خود اس کے خون سے سرخ ہے، بالیدن گل ہا سے تعبیر کرتا ہے۔ وہ منظر جنون کا تھا، اور یہاں منظر سستی کے جنون کا ہے کہ رات بھر کی شراب نوشی کے بعد رند جب شراب خانے کی چار دیواری پر سورج کو اٹکا ہوا دیکھتے ہیں تو فوراً مستی میں یہ فرض کرتے ہیں کہ سورج کا سرکات کر دیوار پر لٹکا دیا گیا ہے، تاکہ صبح ہو اور نہ شب سے نوشی کا اختتام ہو۔ مضمون بالکل نیا ہے، اور تخیل کی جس بے لگام پرواز نے سورج کے طلوع ہوتے ہوئے جلوے کو خود شدید سریریدہ کا رنگ عطا کر دیا ہے وہ عقل کو انگشت بدنداں چھوڑ جاتی ہے۔ شب وصال یا شب سے کا قسم ہونا ہمیشہ ناگوار ہوتا ہے، جیسا کہ میر کا نہایت ہی عمدہ شعر ہے۔

شام شب وصال ہوئی یاں کہ اس طرف
ہونے لگا طلوع ہی خورشید رد سیاہ

(دیوان اول)

لہذا صبح کے سورج کو گردن پریدہ اور دیوار سے کدہ پر لٹکا ہوا فرض کرنا بہت خوب ہے۔ لیکن شعر کے معنی ابھی ختم نہیں ہوئے، ملاحظہ ہو۔ (۱) سے خانے کی دیوار پر سورج کا پریدہ سر نہیں ہے، بلکہ سورج خود عالم مستی میں گرتا پڑتا ہے خانے کی دیوار سے جا لٹکا ہے، تاکہ کسی صورت سے دنیا کو روشن کر سکے۔ (۲) صبح کو جب سورج لٹکا ہے تو وہ سے خانے کی خوشبو سے مست ہو کر دیوار سے کدہ سے جھانکتا ہے کہ اندر کے منظر سے لطف اندوز ہو سکے۔ (۳) سے خانہ وہ جگہ ہے جہاں سورج رات بھر چھپ کر شراب نوشی کرتا ہے، اور جب صبح کو وہ باہر لٹکا ہے کہ دنیا کو روشن کرے، تو فوراً مستی کے باعث اس کا سر دیوار سے کدہ پر اٹکا رہ جاتا ہے۔ اقبال نے بھی کچھ ایسے ہی بے لگام تخیل کو کام میں لاتے

ہوئے کہا تھا۔

خوشید وہ عابد سحر خیز
لانے والا پیام بر خیز
مغرب کی پہاڑیوں میں چھپ کر
پیتا ہے سنے شفق کا ساغر

”سے خانہ دہ منظر ہے“ بمعنی ”سے خانہ اس منظر کی جگہ ہے“ یا ”سے خانے کا منظر وہ ہے“
”منظر“ کو اس طرح میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے، مثلاً ۱۰۱/۱۔ لفظ کی تازگی، سرخوشید بدایار کا ٹیکر، حکلم
کے لہجے میں دفورستی، فٹے کا بے کا بوہن، تنخیل کی بے تکلف پرواز، یہ چیزیں اس شعر کا طرہ امتیاز ہیں۔

۳۹۷/۵ اس شعر کا ابہام، ہلکی سی تلخی، اور تقدیر ٹھونک لینے کا انداز قابل داد ہیں۔ دیواروں سے
سر مارنے کے بارے میں ایک شعر اسی غزل میں گزر چکا ہے (۳۹۷/۳)۔ دیواروں سے سر مارنا، یعنی
شدت جنوں اور دفور بے تابی کے باعث سر کو دیواروں سے ٹکراتے پھرتا۔ حکلم کہتا ہے کہ اب اس کا وقت
نہیں۔ اس سے مراد یہ ہوئی کہ (۱) حکلم سر ٹکراتے ٹکراتے اب بالکل بے حال ہو چکا ہے۔ (۲) یا اس کام
سے تنگ آ چکا ہے، لہذا اب دفور شوق دہ نہیں رہ گیا جو پہلے تھا۔ (۳) یا اسے معلوم ہو گیا ہے کہ یہ فعل صبت
ہے، اس سے کچھ حاصل نہیں ہوتا ہے۔ (۴) یا پھر وہ سمجھتا ہے کہ اس نے حق محبت ادا کر دیا، سر بہت پھوڑ
لیا، اب اس سے زیادہ کی ضرورت نہیں۔

یہاں تک تو پھر بھی ٹھیک تھا، کہ اس طرح کے مضامین اگر عام نہیں تو بالکل معدوم بھی نہیں کہ
عاشق سر پھوڑ پھوڑ کر اپنا حال برا کر لے اور پھر سوچے کہ بس، اس سے زیادہ اپنا مقدور نہیں۔ لیکن مصرع
ثانی میں عجیب و غریب بات کہہ دی ہے کہ اب تو اپنے آپ ہی، اپنی مرضی سے، اچانک ہمارے
دروازے پر آجائے اور پھر اندر آجائے تو آجائے، ہم تو اب نہ صرف تیری امید کو چکے ہیں، بلکہ تجھے
بلانے کی جتنی سعی ممکن تھی وہ بھی کر گذرے ہیں۔ ”گیا وقت“ بھی سخی خیز فقرہ ہے، کیونکہ اس میں ایک
منہوم یہ بھی ہے کہ سر ٹکراتے اور پھوڑنے کی بھی ایک منزل ہوتی ہے۔ ہم اس منزل سے گذر چکے ہیں،
اب وقت دوسرا ہے۔ مثلاً اب وقت صبر کرنے کا ہے، یا وقت راضی بہ رضا ہو کر چپ چاپ بیٹھ رہنے کا

ہے، یا وقت ترک تمنا کا ہے۔ آخری امکان بہت دلچسپ ہے، کہ ایک طرف تو ترک تمنا کی منزل ہے، اور دوسری طرف یہ امید، یا توقع، یا آرزو، یا حسرت، یا اس امکان کی روشنی سے دل روشن ہے کہ معشوق آپ ہی آپ ہم تک چلا آئے گا۔ دونوں مصرعوں میں صورت حال کا تضاد اور جس ذہنی کیفیت کا اظہار کیا گیا ہے، اس کا بھی تضاد بہت خوب ہے۔

”دیوانوں“، ”در“ اور ”در آوئے“ میں مراعات النظر عمدہ ہے۔ مصرع ثانی کا مصرف و نحو بھی خوب ہے اور مصرعے کی برجستگی میں اضافہ کر رہا ہے۔

۳۹۷/۶ ”صناع“ اور ”ہنر“ کے سلسلے میں ملاحظہ ہو ۲۹۰/۵ جہاں میں نے شعر زیر بحث کے حوالے سے اس بات کی وضاحت کی ہے کہ ”صناع“ اور ”ہنر“ جیسے الفاظ کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر/شکلم خود کو اہل حرفہ (پردازی) سمجھتا ہے (جیسا کہ ڈاکٹر محمد حسن کا خیال ہے)۔ دراصل یہ الفاظ باصلاحیت اور تخلیقی جوہر قائل رکھنے والوں کے لئے استعمال ہوتے تھے۔ نظامی عروضی نے بہت پہلے ہی شاعری کو ”صناعت“ قرار دیا ہے۔ ”صناع“ اور ”صانع“ اللہ کی صفات کے طور پر استعمال ہوتے ہیں (”صناع“ مبالغے کا صیغہ ہے، اصل میں ”صانع“ ہے)۔ میر نے دیوان اول ہی میں لفظ ”صناع“ کو (بہت زیادہ صنعت گر) کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی لفظ ”ہنر“ بھی ہے، اس طرح دونوں الفاظ پر روشنی پڑتی ہے۔

میں نے اس قطعہ صناع سے سرکھینچا ہے

کہ ہر اک کو سچے میں جس کے تھے، ہنر در کتنے

دیوان اول ہی میں میر نے ان ہی دو الفاظ (”صناع“ اور ”ہنر“) کو نہایت تازہ مضمون دے کر یوں بانٹ دیا ہے۔

صناع طرفہ ہیں ہم عالم میں رنجھے کے

جو میر جی لکے گا تو سب ہنر کریں گے

اب صاف ظاہر ہے کہ ”صناع“ اور ”ہنر“ جیسے الفاظ تخلیقی شان اور ابداع اور تازہ کاری کے اظہار کا حکم رکھتے تھے، نہ کہ مشیقی اور بے جان اعمال سے متعلق تھے۔ اور ان کا تعلق فن کاروں کے تخلیقی

شعور اور عمل سے تھا۔

”ہنر“ کے معنی کی مزید وضاحت کے لئے مندرجہ ذیل اشعار و اقتباس ملاحظہ ہوں۔

(۱) عشق می درزم و امید کہ ایں فن شریف

چوں ہنر ہاے دگر موجب حرماں نہ شود

(حافظ)

(عشق کرتا ہوں اور یہ امید بھی رکھتا ہوں کہ دوسرے

ہنروں کی طرح یہ فن شریف بھی حرمان و یاس کا

باعث نہ بن جائے گا۔)

(۲) آساں کشتی ارباب ہنر ی شکند

نکلیہ آں بہ کہ بریں بحر معلق نہ کینم

(حافظ)

(ارباب ہنر کی کشتی کو آساں غرق کر دیتا ہے۔ بہتر

ہے کہ اس بحر معلق پر ہم بھروسہ نہ کریں۔)

(۳) اگر چہ بہ اعتبار گناہ سر دیا لا واجب القتل ہے الا بہ نظر و جاہت و

ہنر مندی ہلاک ہوتا اس کا دل گورا نہیں کرتا۔

(بوستان خیال ”جلد اول صفحہ ۱۲ ترجمہ از خوبہ الامان)

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ”صناع“ اور ”ہنر“ کا کوئی تعلق حرفت اور ”اقتصادی طور پر نہیں ماعدہ طبقے“ سے نہیں ہے، اور نہ میر کی نظر میں شاعری کوئی حرفت تھی جس سے ”ساج“ منافع حاصل کرتا تھا۔ اب شعر کے مضمون پر غور کریں۔ آساں (زمانہ/عالم) اعلیٰ علم و ہنر کی تد نہیں کرتا، یہ مضمون پرانا ہے حافظ کا شعر ہم اوپر پڑھ چکے ہیں۔ میر کے شعر زیر بحث میں دو باتیں قابل لحاظ ہیں۔ ایک تو یہ کہ شکلم خود کو بھی خواہ کہہ رہا ہے، یعنی وہ کوئی اخلاقی سبق نہیں سکھا رہا ہے، بلکہ ایک ایسی صورت حال پر رائے زنی کر رہا

ہے جس سے اس کی واقفیت براہ راست ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ مصرع جانی کی بندش میں قول حال بڑی خوب صورتی سے آیا ہے۔ حافظ کے دونوں شعر میں قول حال نہیں اور اردو کے جن شعرا نے اس مضمون کو برتا ہے، وہ بھی میر کی ہی طبعی اور برجستگی کو نہیں پہنچ سکے ہیں۔

کب ہنر کر نہ کہ اس وقت میں
اس سے بڑی اور حماقت نہیں

(کاتم چاند پوری)

عالم میں رواج اب یہ ہوا بے ہنری کا
ہم عیب کے مانند چھپتے ہیں ہنر آج

(امیریتائی)

امیریتائی نے البتہ مضمون کو نیا پہلو دے دیا ہے، کہ اب دنیا میں بے ہنری ہی ہنر ہے۔ لہذا جو اصل ہنر مند ہیں وہ اپنے ہنر کو عیب کی طرح پوشیدہ رکھتے ہیں۔ میر اور امیر دونوں کے شعر بہت شور انگیز ہیں لیکن یہ بھی ہے کہ امیریتائی کے مضمون پر مصحفی کا پرتو ہے، ہاں مصحفی کا مصرع اولیٰ بہت رواں نہیں۔ مصحفی۔

ان دنوں بلکہ زمانے میں نہیں قدر ہنر
ہم سمجھتے ہیں ہنر ترک ہنر کرنے کو

خود میر نے دیوان اول ہی میں اس مضمون کو بہت رواروی میں دو بار لکھا ہے۔

ڈھونڈا نہ پائیے جو اس وقت میں سوز رہے

پھر چاہ جس کی مطلق ہے ہی نہیں ہنر ہے

ہمارے زمانے میں خنفر اقبال نے مضمون کو ذرا گھما کر بہت خوب شعر کہا ہے۔

لے کے جائیں گے جہاں تک مجھے یہ عیب کبھی

غیر ممکن ہے وہاں میرا ہنر لے جائے

بدے ہوئے چکر کے ساتھ میر کا مضمون صدی طہرائی کے یہاں بھی اچھا بندھا ہے۔

در زمان ما عجاہت بس کہ بے قیمت بود

نہن دارد قطره نیساں اگر گوہر شود
(ہمارے زمانے میں نہایت چٹکے کوئی قیمت نہیں
رکھتی، اس لئے قطرہ نیساں اگر موتی بنے تو یہ اس کی
کم عقلی ہے۔)

بات سے بات نکلتی ہے۔ صیدی کے شعر پر یاد آیا کہ اسی زمین و بحر و قافیہ میں میرزا رضی دانش کا یہ شعر شاہ
جہاں کو بہت پسند تھا۔

تاک را سر مزکن اے ابر نیسان بہار
قطرہ تاے می تواند شد چرا گوہر شود
(اے بہار کے ابر نیساں، انگور کی تیل کو سر مزکر۔ جو
بوند شراب بن سکتی ہے وہ موتی کیوں بنے؟)

اس میں کوئی شک نہیں کہ دانش کا شعر اعلیٰ درجے کی مضمون آفرینی اور طبائی کا نمونہ ہے۔
ممکن ہے ایک نے ایک کا جواب لکھا ہو، کیونکہ قطرہ نیساں کا مضمون دونوں کے یہاں ہے، اور صیدی کا
شعر بھی بلند رتبہ ہے۔ ہاں دانش کے یہاں طبائی زیادہ ہے اور صیدی کا بنیادی مضمون پرانا ہے۔

۳۹۸

میر صاحب سے خدا جانے ہوئی کیا تفسیر
جس سے اس ظلم نمایاں کے سزاوار ہوئے

۳۹۸/ شعر کا ڈرامائی، الہیاتی لہجہ قابلِ داد ہے۔ پھر میر کے معمولہ انداز کے مطابق یہاں بھی خود ترجمی یا روایتی سوز و گداز (pathos) کا پتہ نہیں بلکہ ایک وقار، ایک تحیر، ایک حزن آلود استفسار ہے۔ شکلم کا ابہام بھی خوب ہے۔ حسبِ ذیل امکانات پر غور کریں۔ (۱) میر کا لاشہ شائے پڑا ہے، اور کوئی شخص جو ان سے محبت کرتا تھا، یا ان کا احترام کرتا تھا، حیرت اور افسوس اور تھوڑے سے خوف کے لہجے میں اپنے آپ سے گفتگو کر رہا ہے۔ (۲) میر پر غریب الوطنی میں کوئی ستم ٹوٹا ہے۔ اس کی خبر وطن تک پہنچی ہے، اور ان کا کوئی چاہنے والا خود گلانی کے لہجے میں کہتا ہے۔ (۳) وہ شخص میر کے انجام پر اظہار خیال کر رہے ہیں۔ (۴) کچھ لوگ آپس میں میر کے انجام پر گفتگو کر رہے ہیں۔

بعض مزید نکات حسبِ ذیل ہیں۔ (۱) شکلم کو اس بات کا بہر حال یقین ہے کہ میر سے کوئی تفسیر ہوئی ہے۔ یعنی میر ایسے مزاج کا شخص تھا کہ اس کو اربابِ اقتدار قصور وار ٹھہراتے ہی ٹھہراتے۔ یا پھر یہ کہ میر باہری (outsider) اور عکسِ شخص یعنی (The other) تھا، اور ایوانِ حکومت میں، یا اربابِ اقتدار کے نزدیک، اس جیسے لوگ جلد یا بدیر گردن زدنی ٹھہرتے ہی ہیں۔ (۲) لیکن یہ بھی ہے کہ میر کی تفسیر کوئی اصل یا بنیاد نہ رکھتی تھی، بلکہ صرف اربابِ حکومت یا صاحبانِ اختیار کے نزدیک تفسیر کا درجہ رکھتی تھی۔ کیونکہ اگر تفسیر واقعی تفسیر ہوتی تو اس کی تعزیر ہوتی۔ اس کے بدلے ظلم، اور وہ بھی ”ظلم نمایاں“ نہ ہوتا۔ یہی بات، کہ اس پر ”ظلم نمایاں“ ہوا، میر کے بے تفسیر ثابت کرنے کے لئے کافی ہے۔

آخری بات یہ کہ ”ظلم نمایاں“ کی تفصیل تو کیا، اس کی جانب کوئی دائرہِ اشارہ بھی نہیں۔

صرف ”اس ظلم نمایاں“ پر بات ختم کر دی ہے۔ اس سے کئی فائدے حاصل ہوئے ہیں۔ (۱) بقول ملارے (Mallarme)، اشیا کی طرف اشارہ کرنا ان کو بیان کرنے سے بہتر ہے۔ اس طرح تخیل کو پوری آزادی مل جاتی ہے۔ (۲) یہ قول محال بہت خوب ہے کہ ظلم کو بتایا بھی نہیں کہ کیا ہوا ہے، اور اسے ”ظلم نمایاں“ بھی کہہ دیا ہے۔ (۳) تفصیل سے گریز کر کے خود ترجمی یا روایتی سوز و گداز (Pathos) سے اجتناب کیا ہے۔ (۴) ”زخم نمایاں“ کے معنی ہیں ”گہرا زخم“۔ اس کی مثال پر ”ظلم نمایاں“ کے معنی ”بہت بڑا ظلم“ فرض کئے جاسکتے ہیں۔ یا پھر ایسا ظلم جو مصریٰ ظلم معلوم ہو، یعنی جس کے بارے میں کوئی شک نہ ہو کہ وہ ظلم ہے، اسے ”ظلم نمایاں“ کہیں گے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس ترکیب کے پیچھے یہ تصور ہو کہ ظلم نمایاں ہو کر رہتا ہے، کبھی چھپتا نہیں۔ ”بہارِ عجم“ میں ہے کہ ”نمایاں“ کو ظلم کی صفت کے طور پر لاتے ہیں۔ (۵) ظلم کی نوعیت جو بھی ہو، لیکن سننے اور دیکھنے والوں پر اس کا اثر فوری ہے، لہذا وہ اسم اشارہ ”اس“ کہہ کر اس کا ذکر کرتے ہیں۔ (۶) میر کا ذکر واحد غائب میں کر کے معاملے میں واقعیت پیدا کر دی ہے۔

”قصیر“، ”ظلم“ اور ”سزاوار“ میں مراعاتِ النظیر ہے، یہ بھی ملحوظ رہے۔ ہر طرح سے مکمل اور پھر پور شعر کہا ہے۔ پورے شعر پر المیہ اسرار کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ شعر کا ہے کہ شور انگیزی کی معراج ہے۔

میر نے یہ مضمون اور جگہ بھی کہا ہے، لیکن وہ بات پھر نہ آئی جو شعر زیر بحث میں ہے۔

ظاہر ہوا نہ مجھ پہ کچھ اس ظلم کا سبب

کیا جانوں خون ان نے مرا کس سبب کیا

(دیوان دوم)

کیا جرم تھا کہسو پہ نہ معصوم کچھ ہوا

جو میر کشت و خون کا سزاوار ہو گیا

(دیوان ششم)

دیوان ششم کے شعر میں میر کا ذکر واحد غائب میں ہونے کی وجہ سے کچھ زور پیدا ہو گیا ہے۔

لیکن پھر بھی شعر میں الفاظ کی کثرت ہے، اور کافکا کے ناولوں کی طرح کا اسرار نہیں کہ سب کچھ ہو جاتا ہے لیکن معلوم نہیں ہوتا کہ کیوں اور کیسے ہوا؟ زیر بحث شعر تو کائنات اور نظام کائنات کے خلاف ایک خاموش احتجاج، ایک المیاتی رائے زنی ہے۔ یہ ایک ایسے انتظام و نسق کی تصویر ہے جہاں انسانوں کی تقدیر کا بننا بگڑنا کسی اصول کے ماتحت نہیں بلکہ ایسے قوانین کے ماتحت ہے جن میں اصول نہیں، یا اگر ہے تو وہ ہم عام انسانوں کی سمجھ سے بہت دور ہے۔ یہ نکتہ ملحوظ رکھیے کہ ”ضم“ سے یہاں محض قتل نہیں مراد ہیں۔ قتل بھی ظلم اور ظلم نمایاں ہو سکتا ہے لیکن کئی چیزیں اور بھی ہیں جن پر ظلم نمایاں کا اطلاق ہو سکتا ہے! مثلاً:

- (۱) قتل کر کے لاشے کو پامال کرنا۔
- (۲) جسم کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے یعنی سخت اذیت پہنچا کر قتل کرنا۔
- (۳) گھر، باغ، کھیت سب اجڑا دینا۔
- (۴) مجرم / طرم کے اقربا کو بھی مارتا اور ان پر الزام صرف یہ لگانا کہ تم مجرم / طرم کے بھائی، باپ، بیوی، ماں وغیرہ ہو۔ اسلارن کے عہد میں اس طرح کی باتیں عام تھیں۔

۳۹۹

ابھی اک عمر رونا ہے نہ کھوؤ اشک آنکھوں تم
کرد کچھ سوچتا اپنا تو بہتر ہے کہ دنیا ہے

۳۹۹/۱ اس شعر میں کئی باتیں معرکے کی ہیں۔ اول تو یہ مضمون، کہ عمر بھر رونا ہے، اور اسی کا دوسرا پہلو کہ شکلم کو معلوم ہے کہ عمر بھر رونا ہے۔ طوطا رہے کہ ”عمر بھر کا رونا“ نہیں کہا ہے جس کے معنی ہیں ”کوئی ایسا غم ہونا جو ہمیشہ تازہ رہے۔“ اک عمر رونا کے معنی یہ ہیں کہ تا عمر رونے اور آنسو بہانے کا مشغلہ رہے گا۔ اگر شکلم کو عاشق فرض کریں (جو تقریباً یقینی ہے) تو مراد یہ ہوئی کہ تمام عمر معشوق سے لطف اندوز ہونے، اس سے ملنے، یا اس کی مہربانی سے بہرہ ور ہونے کا موقع نہ ملے گا، اور تمام عمر روتے ہی روتے گزرے گی۔ یہ معصومات پیشیں بھی خوب ہے کہ آغاز کار ہی میں معلوم ہوا کہ تا عمر رونا ہے۔ یا تو عاشق اتنا پست ہمت ہے کہ اسے کامیابی کی بالکل امید نہیں، یا پھر معشوق اس قدر دور ہے (نفسیاتی طور پر، یا جسمانی طور پر، یا سماجی طور پر) کہ اس کا ملنا ممکن ہی نہیں۔

دوسرا، اور مضمون ہی کے اتنا اہم، پہلا اس شعر کا لہجہ ہے، جس میں تلخی خود ترجمی، ہائے داء، ناراضگی، کسی بھی چیز کا شائبہ نہیں جس سے محسوس ہو کہ شکلم پر بڑی مصیبت گذر رہی ہے۔ بالکل سپاٹ، روزمرہ کی گفتگو کا سادہ ٹوک (matter of fact) لہجہ ہے، کہ ہمیں تمام عمر رونا ہے۔ گویا رونا نہ ہوا کسی کی مازمت یا خدمت ہوئی کہ اس میں زندگی کسی نہ کسی طرح گزر جائے گی۔ وہ لوگ جو میر کو رونے دھونے، ماتم کرنے، در سینه زنی کا بادشاہ سمجھتے ہیں، اور جن کے ذہن میں شاعر کا رومانی پیکر ہے کہ شاعر وہی ہے جو ہر وقت منہ بسورے پیشا رہے، اس طرح شعروں کو نظر انداز کر دیتے ہیں جن میں زندگی کی تلخیوں اور ناکامیوں کو زندگی کا معمولہ حصہ سمجھ کر برتا گیا ہے۔ میر کے یہاں روایتی رکی ”درد ناک“ شعر بہت کم ہیں، اور ان کی دنیاے شعر میں ایسے اشعار کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ بلکہ میر کا خاص فن اسی بات میں ہے کہ وہ رکی ”درد ناک“ مضامین کو بھی اپنی روشنی طبع اور جودست تخیل کے ذریعہ غیر رکی اور عام لوگوں کے لئے

رسائی پذیر (accessible) بنا دیتے ہیں۔ چنانچہ شعر زیر بحث کا تیسرا اہم پہلو اس کی رعایت لفظی ہے۔ آنکھوں سے کہا جا رہا ہے کہ تم آنسوؤں کو ضائع نہ کرو، بلکہ اپنا سو جھتا کرو، یعنی اپنے فائدے کی، دور اندیشی کی بات کرو۔ آنکھوں اور آنسوؤں دونوں کے لئے ”اپنا سو جھتا کرنا“ کس قدر برجستہ ہے، اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ لیکن یہ ضرور ملحوظ رکھئے کہ جب آنکھ میں آنسو بھرے ہوں تو دکھائی کم دیتا ہے۔ لہذا کم کم رونے کی تلقین اور آنکھوں کے اپنا سو جھتا کرنے میں مناسبت بھی ہے۔ ”دنیا ہے“ کا فقرہ بھی خوب ہے، کہ یہ سبک بیانی کی محراج ہے۔ دنیا کی خود غرضی، دوسروں کے کام نہ آنے کی جبلت، کسی کے ساتھ وفاتہ کرنے کی رسم، یہ سب باتیں کہہ دیں، لیکن لفظ دوہی کہے کہ ”دنیا ہے۔“

مضمون کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جس طرح چہنے اور خوش ہونے کے بارے میں ایک عقیدہ تھا کہ اس کی مقدار ہر شخص کے لئے مقرر ہے، لہذا اگر کوئی شروع عمر ہی میں بہت سانس لے تو اسے آخر عمر میں رونا پڑتا ہے، اسی طرح اس شعر میں یہ اشارہ بھی ہے کہ آنسوؤں کی مقدار مقرر ہے کہ عمر بھر میں کتنا رونا ہے۔ اگر وہ سارا رونا شروع ہی میں رولیا تو پھر آخر عمر میں آنکھیں خشک رہیں گی۔ میر کے مخصوص مضامین میں ایک یہ بھی ہے کہ روتے روتے آنکھیں خشک ہو جائیں، یا رونے کی سکت باقی نہ رہے۔ ملاحظہ ہو ۳۳/۴ اور ۲۶۰/۳۔ میر کی دنیا میں عاشق کے لئے جوش و خروش سے رونا چپ رہنے سے بہتر ہے، کیونکہ رونا زندگی کی علامت ہے۔ رونے کی سکت باقی نہ رہنا موت کے آنے کا نشان ہے۔ رونے میں حسن ہے، آنسو خشک ہونے میں مفلسی ہے۔

اس حسن سے کہاں ہے غلطانی موتیوں کی
جس خوبصورتی سے میر اشک ہیں ڈھلکتے

(دیوان سوم)

”نہ کھوؤ اشک آنکھوں تم“ میں ”آنکھوں“ خطا یہ ہے، کہ اے آنکھو تم اشک کو ضائع نہ کرو۔ لیکن اگر ”اشک کھو“ کو فقرہ فرض کریں، معنی ”اشک کے سبب یا اشک کے ذریعہ کھو“، تو معنی نکلتے ہیں کہ تم رو رو کر اپنی آنکھیں نہ کھوؤ (جس طرح رو رو کر حضرت یعقوب کی آنکھیں جاتی رہی تھیں)۔ ابھی پوری دنیا پوری عمر سانسے ہے، آنکھیں نہ ہوں گی تو گزر کیسے ہو گا؟ ان معنی کی رو سے ”اپنا سو جھتا کرنا“ نیا ہی لطف رکھتا ہے۔

۴۰۰

شش جہت سے اس میں ظالم بوے خوں کی راہ ہے
تیرا کوچہ ہم سے تو کہہ کس کی بھل گاہ ہے

۴۰۰/۱ سردار جعفری کہتے ہیں: ”جب ہم میر کا یہ شعر پڑھتے ہیں تو آج بھی دوسو برس پہلے کی خون میں لتھڑی ہوئی دلی کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔“ یہ بات بالکل صحیح ہے، اور شعر میں جو خوف و ہلاکت کی فضا ہے، اس سے ہم آہنگ بھی ہے۔ لیکن یہ تعبیر شعر کے معنی کو بہت محدود کر دیتی ہے۔ شعر جتنا بڑا ہے تعبیر اتنی ہی چھوٹی ہے۔ پہلی بات یہ کہ اس شعر پر نادر شاہی دلی کی ہی یاد کیوں آئے؟ اسے ہم سات سو برس پہلے بغداد، اور منگولوں کے قتل عام سے متعلق کیوں نہ کریں؟ اسے ہم ڈھائی ہزار برس پہلے کے باطل، اور ای زمانے کی جنگ وادی چناب کے لئے حوالہ کیوں نہ قرار دیں، جہاں سکندر مقدونی نے ایک ایک رات میں اسی اسی ہزار انسانوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا تھا؟ یا ہم اسے کسی بھی ایسی صورت حال کا استعارہ کیوں نہ قرار دیں جہاں لوگ خوف سے سر جھکا کر آہستہ قدم چلتے ہیں، اور ہر موڑ پر سرد، حیرانگہوں والے فوجی سپاہی انھیں گھورتی ہوئی نگاہوں سے دیکھتے ہیں؟ اس شعر کو کسی پولیس راج کا استعارہ کیوں نہ قرار دیا جائے جہاں، انصاف کے معنی ہیں انسانی حقوق کی پامالی اور انسان کی آزادی کا استیصال، اور جہاں باپ بیٹے، شوہر بیوی اور بھائی بھائی کے درمیان اعتبار و اعتماد نہیں رہ جاتا؟ یا کیوں نہ اس شعر کا مخاطب کسی غیر انسانی قوت (تقدیر، نظم کائنات) فرض کیا جائے؟

”بہارِ عجم“ میں دو محاورے درج ہیں: ”بوے صفِ آمدن“ اور ”بوے خوں آمدن“۔ دونوں کے معنی لکھے ہیں: ”کنن یا ز کمال خوف و خطر بودن“۔ بوے خوں کا تکرار اس محاورے کے معنی شعر میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ معشوق کے کوچے میں صرف بوے خوں نہیں ہے، بلکہ شش جہت سے (یعنی ہر طرف سے، زمین سے بھی اور اوپر ہوا سے بھی) بوے خوں کی راہ کھلی ہوئی ہے۔ ہر طرف سے خون کی

مہک کے بھیکے پلے آرہے ہیں۔ یہ کوچہ کسی کی نسل گاہ ہے، لیکن وہ کوئی اہم ہی شخص ہوگا کہ جس کی موت سے پہلے ہی سارا ماحول خون کی مہک سے بھر گیا ہے اور ہر طرف کمال خوف و خطر نظر آتا ہے۔ اب مصرع ثانی میں نئی ڈرامائیت نظر آتی ہے، کہ شکلم شاید خود بھی ان لوگوں میں سے ہے جن کا خون اس گلی میں بہتا مقدر ہے (ملاحظہ ہو ۱۲۰/۵)۔ اب شکلم کچھ شوق، کچھ خوف، کچھ توقع کے عالم میں پوچھتا ہے کہ بتا تو سہی تیرے کوچے میں کس کا قتل ہونا ہے جو خون کی مہک کا یہ عالم ہے کہ شش جہت سے تیرا کوچہ اس مہک کا گذر گاہ بن گیا ہے؟ اس طرح ذاتی سطح پر یہ شعر ذوق قتل کا مضمون پیش کرتا ہے، اور غیر ذاتی سطح پر یہ تمام استبداد، فوج کشی اور بے گناہوں کے خون سے زمین کے رنگین ہونے کی علامت بن گیا ہے۔

بوسے خوں کا پیکر علامتی استعارہ بہت قدیم زمانے سے مشرق و مغرب میں مستعمل ہے۔ سردار جعفری نے لیڈی میک تھ کا ذکر کیا ہے جسے اپنے ہاتھوں پر خون کے دھبے نظر آتے ہیں اور ”عرب کا عطر“ بھی اس کے ہاتھوں سے خوں کی بو کو دور نہیں کر سکتا۔ یہاں بھی خون کی مہک محض شاہ و نکلن کے خون ناحق کا استعارہ نہیں ہے، بلکہ تمام انسانوں کے خون ناحق، اور تمام فحاش کے کچھوکوں کا استعارہ ہے۔ اس سے بھی قدیم تر، اور مغربی تہذیب میں غالباً سب سے زیادہ مشہور اسطوری داستان، ٹرائے (Troy) کے بادشاہ پرائم (Priam) کی بیٹی قصیدہ (Cassandra) کی ہے، جو مستقبل کا حال بتا دیتی تھی، لیکن اس کا الیہ یہ تھا کہ کوئی اس پر یقین نہیں کرتا تھا۔ چنانچہ ٹرائے کی خوں ریز جنگوں کے پہلے وہ بار بار کہتی کہ مجھے اس شہر کی آہ ہو اور گلی کو چوں سے بوسے خوں آتی ہے۔ ہم پر کوئی بہت بڑی آفت آنے والی ہے۔ اس اسطوری روشنی میں پڑھئے تو قصہ رو ہی میر کے شعر کی شکلم معلوم ہوتی ہے۔

ہمارے یہاں بھی بوسے خوں کا پیکر سبک ہندی کے شعرا اور ہمارے کلاسیکی شعرا نے اکثر برتا ہے۔

بوسے خوں آید ازاں رہے کہ ما سر کردہ ایم
نقش پا ہر گام چوں برگ نواں افتادہ است

(کلیم ہمدانی)

(جس راہ پر میں نے سفر کیا ہے اس سے بوسے خوں
آتی ہے، اور میر آتش پا ہر قدم کے ساتھ یوں گر پڑا

ہے گویا وہ مرگ خزاں ہو۔)

سر نوشتم گر شہادت نیست در کویت چہا
بوے خوں می آید از خاکے کہ بر سری کنم
(کلیم ہمدانی)

(اگر تیری نگلی میں شہید ہونا میری تقدیر میں نہیں لکھا
ہے تو اس کی خاک، جو میں سر پر ڈالتا ہوں اس سے
بوے خوں کیوں آتی ہے؟)

کلیم ہمدانی کے دونوں شعروں میں سبک ہندی اور کلاسیکی اردو شعر کا اسلوب موجود ہے کہ
معاذہ (بوے خوں آمدن) لغوی معنی میں استعمال ہوا ہے، اور اس طرح استعارہٴ منکوس کی شکل پیدا ہو گئی
ہے۔ کلیم کے دوسرے شعر میں اور میر کے شعر زیر بحث، اور ۵/۱۲۰ پر جو اشعار درج ہیں ان میں مشابہت
واضح ہے۔ کلیم کا دوسرا شعر بہت ڈرامائی ہے، لیکن میر کے شعر زیر بحث کی سی ڈرامائیت اس میں کہاں، کہ
منکلم خود اپنے شہید ہونے کی امید/خوف سے بھر کر بوے خوں کے بارے میں استفسار کرتا ہے۔ میر کا
انتائیہ اسلوب کلیم ہمدانی کے انتائیہ اسلوب سے بہتر ہے۔ اور میر کے مصرع ادنیٰ کا پیکر اپنی جگہ پر بے
مثال ہے، کلیم کے یہاں کوئی چیز نہیں۔

”بوستان خیال“ میں بوے خوں اور بوے مرگ کے پیکر نہایت حسن و قوت سے استعمال

ہوئے ہیں:

(۱) ایک کوہ کے دامنہ میں پہنچا جس کا ہر سنگون کیوتر کے

مانند سرخ رنگ تھا اور چار طرف سے بوے خوں
دماغ میں آتی تھی

(جلداول، صفحہ ۱۲۶ ترجمہ خواجہ ابمان)

(۲) ہر طرف سے بوے مرگ دماغ میں آتی تھی۔

(جلداول، صفحہ ۳۹۱ ترجمہ خواجہ ابمان)

ان دونوں اقتباسات میں وہی شدت ہے جو میر کے شعر میں ہے۔ لیکن ان کا میدان وسیع

نہیں، جب کہ میر کا شعر پوری دنیا، بلکہ پورے نظم کائنات کو محیط ہے۔ سراج اور نگ آبادی کہتے ہیں۔
 آتی ہے بزم عیش ستی مجھ کو بوے خوں
 موج شراب جوہر تیغ فرنگ ہے
 یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ ”بوے خوں آتا“ کے معنی ”بہارِ عجم“ میں بیان کردہ معنی سے آگے نکل
 گئے ہیں۔ بہترین شعر کہا ہے۔ سودا نے بھی ”بوے خوں“ باندھا ہے، لیکن سراج سے کم تر درجے پر۔ اور
 میر سے تو دونوں ہی بہت پیچھے ہیں۔

عالم کی گفتگو سے تو آتی ہے بوے خوں
 سودا ہے اک نگہ کا گنہ گار کچھ کہو
 میر کے شعر کی سی شدت اور کیونس کی وسعت کے نزدیک پہنچنے کے لئے اردو شاعری کو منیر
 نیازی کا انتظار کرنا پڑا۔ منیر نیازی کی نظم میں بھی ”خون کی خوشبو“ اپنے محدود استعاراتی / لغاتی معنی سے
 بہت آگے نکل گئی ہے۔

جنگل کا جادو

جس کے کالے سایوں میں ہے وحشی چیتوں کی آبادی
 اس جنگل میں دیکھی میں نے لبو میں اتھری اک شہزادی

اس کے پاس ہی نیچے جسوں والے سادھو جموم رہے تھے
 پیلے پیلے دانت نکالے نقش کی گردن چوم رہے تھے

ایک بڑے سے بیڑ کے اوپر کچھ گدھ بیٹھے اونگھ رہے تھے
 سانپوں جیسی آنکھیں بیچے خون کی خوشبو سونگھ رہے تھے

(”جنگل میں دھنک“، مطبوعہ ۱۹۶۰ء)

منیر نیازی کی نظم ذرا غلو آمیز (Overstated) ہے، اور میر کا لہجہ شور انگیز ہونے کے
 باوجود (بلکہ شاید اس کے باعث) ہسٹریا سے بہت دور ہے۔ لیکن منیر نیازی کی نظم کا سلسلہ میر ہی سے ملتا

ہے۔ شہر یار کی قلم ”اپنی یاد میں“ اس لحاظ سے توجہ انگیز ہے کہ اگرچہ اس کا بھی سلسلہ میر تک پہنچتا ہے لیکن شہر یار نے قوت شامہ کے ساتھ ساتھ ذائقہ اور قوت سامعہ کو متحرک کرنے والا پیکر بھی استعمال کیا ہے:

لیوں پہ لکٹوں کی برف جم گئی

طویل پنکھوں کا ایک سلسلہ

فضا میں ہے

لہو کی بوہا میں ہے

(”ہجر کے موسم“ مطبوعہ ۱۹۷۸ء)

آخری بات یہ کہ اس شعر میں ”ظالم“ کی معنویت کے لئے ۱/۳۶۸ ملاحظہ ہو۔ ۳/۴۰۸ کا

مطالعہ بھی سودمند ہوگا۔

۴۰۱

۱۰۹۰ پیری میں کیا جوانی کے موسم کو روئیے
اب صبح ہونے آئی ہے اک دم تو سوئیے

اب جان جسم خاکی سے تنگ آ گئی بہت
کب تک اس ایک ٹوکری مٹی کو ڈھویے

آلودہ اس گلی کی جو ہوں خاک سے تو میر
آب حیات سے بھی نہ دے پاؤں ڈھویے

۴۰۱/۱ عجب پر لطف اور ٹھنڈے لہجے کا شعر کہا ہے۔ کاش کہ وہ لوگ جنہیں میر کے کلام میں شش
جہت کے آنسوؤں اور آنہوں کی سنسناہٹ وغیرہ سنائی دیتی ہے، کبھی میر کو دل لگا کر پڑھتے، اور اس طرح
پڑھتے کہ تنقیدی کتابوں والا میر میں پشت ڈال دیتے۔ پھر وہ انتخاب میر از مولوی عبدالحق یا ”مزا میر“ از
اشرف کشوی کے بجائے کلیات میر کا کوئی صفحہ کہیں سے بھی کھول کر اسے غور سے پڑھتے۔ جب انھیں معلوم
ہوتا کہ میر نے دھونے والے شعر ضرور کہے ہیں (غزل کے کس شاعر نے نہیں کہے؟) لیکن ان کا
لہجہ روایتی قسم کا ”دردناک“ جذباتیت سے شرابور، اور خود ترجمی سے بوجھل نہیں ہے۔ بلکہ ان کا لہجہ بلند
آہنگ، گونجیلا، اور ان کا اسلوب خاصا ٹھنڈا، کم بیان (understated) اور جس مزاج سے منور ہے۔
مثلاً شعر زیر بحث میں حکم کو نہ صرف جوانی کے گزرنے کا غم نہیں ہے، بلکہ وہ زندگی گزارنے اور اسے ختم
کرنے کے لئے ایسا لائحہ پیش کرتا ہے جس میں بانگ پن اور بے پروا خرابی ہے۔ مندرجہ ذیل نکات
ملاحظہ ہوں:

(۱) جوانی کے موسم کو رونا دو معنی رکھتا ہے۔ اول تو جوانی کے گزرنے کا غم کرنا، اور دوم جوانی کے قصے بیان کرنا، جوانی کو یاد کرنا۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”یہ کیا ہر وقت کتاب کتاب کا رونا لئے بیٹھے رہتے ہو، وقت آئے گا تو کتاب بھی آ جائے گی۔“ یعنی کسی بات کا بار بار ذکر کرنا اور کسی بات کا رونا رونا ایک ہی شے ہے۔ لہذا مصرع اولیٰ میں اس بات کی طرف بھی اشارہ ہے کہ میری کے عہد میں بار بار جوانی کا ذکر کرنا بے فائدہ اور احمقانہ بات ہے۔

(۲) مصرع ثانی سے معلوم ہوا کہ جوانی کا استعارہ رات ہے، یا تمام عمر کا استعارہ رات ہے اور موت کا استعارہ صبح ہے۔ اس میں کوئی خاص بات نہیں، اور ان استعاروں پر مبنی بہت مشہور شعر ہم ۴/۲ پر دیکھ چکے ہیں۔ مگر یہاں لطف یہ ہے کہ ان استعاروں کو کنائے کے ذریعہ قائم کیا ہے۔ یعنی کہیں کہا نہیں ہے کہ جوانی / عمر = رات اور پیری / موت = صبح، لیکن کنائے سے صراحت کا کام لے لیا ہے۔

(۳) ”اک دم تو سوئے“ میں بھی کم سے کم دو معنی ہیں۔ اول یہ کہ جوانی / عمر کی رات سونے میں نہیں بلکہ رونے یا جوانی کا ذکر کرنے میں گزری۔ یعنی یہ وقت بھی کوئی بہت لطف اور انبساط کے ساتھ نہیں گزرا۔ دوسرے معنی زیادہ دلچسپ ہیں کہ موت کچھ نہیں ہے بس اک دم کا سونا ہے۔ اس سونے سے جاگنے پر کیا ہوگا، یہ واضح نہیں کیا۔ لیکن اس موضوع پر میر کا مشہور شعر ہماری نظر میں ہے۔

مرگ اک ماندگی کا وقت ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

(دیوان اول)

(۴) مصرع ثانی میں روزمرہ کی برجستگی نے مکالماتی رنگ اور روانی پیدا کر دی ہے۔ گویا کوئی اہم بات نہیں، روزمرہ کی زندگی میں جہاں بہت سی کارروائیاں ہیں، ان میں مرنا بھی ہے۔ اس کے لئے نہ کوئی خاص تیاری کرنی ہے، اور نہ اس کے لئے کسی شور غل، ہوجن کی ضرورت ہے۔ بس بستر پر لیٹ لیجئے، سو جائیے یا مر جائیے۔ دونوں ایک ہیں۔

(۵) شعر کا مخاطب خود شکلم بھی ہو سکتا ہے، اور کوئی دوسرا شخص بھی۔ دونوں صورتوں میں زندگی کے گزر جانے، اور حیات گذشتہ کے بے لطف یا پرصوبت گزرنے پر کوئی افسوس نہیں، بلکہ ایک

قلندرانہ عطف اور بے پروا خرامی ہے۔

(۶) آخری بات یہ کہ صبح اور دم میں ضلع کا ربط ہے، کیوں کہ دم صبح اور صبح دم بوتے ہیں۔
 سودا نے مضمون کو مختلف کر کے صبح اور رات کے ملازموں کو بڑی برجستگی سے باخدا ہے، لیکن
 ان کے یہاں میر کے شعر جیسی وسعت نہیں۔

سودا تری قریاد سے آنکھوں میں کٹی رات
آئی ہے سحر ہونے کو تک تو کہیں مر بھی

۴۱/۲ یہ شعر تشریف سے مستغنی ہے۔ جان کا جسم سے نکل آ جانا معمولی مضمون ہے۔ روح قیدی ہے اور جسم قید خانہ، یہ مضمون صوفیوں سے ہماری شاعری میں آیا اور بہت مقبول ہوا۔ توقع نہیں ہوتی کہ اس میں کوئی نئی بات ممکن ہوگی۔ لیکن میر نے جسم کو ”ایک ٹوکری مٹی“ کہہ کر استعارے کی بلندی کو چھو لیا، اور سبک میانی کا بھی کمال دکھا دیا۔ جسم چاہے کتنا ہی خوبصورت اور نازک ہو، لیکن ہے وہ بہر حال مٹی۔ لہذا استعارے میں مستعار منہ بالکل درست رہا اور جسم کی پوری تحقیر بھی کر دی۔ مستعار منہ یوں تو مستعار لہ سے قوی تر ہوتا ہے، لیکن یہاں اس کی قوت اسی بات میں ہے کہ وہ مستعار لہ (جسم) سے حقیر تر اور فروتر ہے۔ پھر مصرع اولیٰ میں جسم کو ”خاک“ کہہ کر مناسبت کا بھی پورا انتظام کر دیا۔ ورنہ مصرعے کی کئی شکلیں ممکن تھیں جن سے معنی ادا ہو جاتے تھے

(۱) اب جان جسم کہنہ سے تنگ آگئی بہت

(۲) اب جان جسم زار سے تنگ آگئی بہت

(۳) اب محنت بدن سے ہے جاں تنگیوں میں قید

دیگر۔ لیکن مناسبت کا لطف جاتا رہتا۔ اسی طرح چونکہ جان کو جسم میں قید فرض کرتے ہیں، اس لئے مصرع
اولیٰ میں ”تج“ بھی مناسبت والا لفظ ہے۔

مٹی کی ٹوکری یا ٹوکری بھر مٹی کو ڈھونے کے پیکر میں مزدوری، اور خاص کر بیگار والی مزدوری (یعنی جس میں معاوضہ نہ ملے) کا تقصیر پیدا ہوتا ہے۔ روح جسم کو ڈھونے ڈھونے پھرتی ہے، اور ظاہر سے کہ اس کو کچھ حاصل نہیں ہوتا، اس لئے روح بیگار میں پکڑی گئی ہے۔ یہ مضمون مولانا مے دوم

کا ہے، مثنوی (دتر دوم) میں مولانا فرماتے ہیں ۔

لیک بیگار تن پر استخوان
بدل صیقلی منہ تو ہر زماں
(لیکن ہڈیوں بھرے اس بدن کی بیگار تو
ہر وقت روح (= دل صیقلی) پر نہ لاد۔)

آتش نے میر (اور ممکن ہے مولانا دوم) سے استفادہ کر کے خوب کہا ہے ۔

اس مشقت سے اسے خاک نہ ہوگا حاصل
چاں عبث جسم کی بیگار لئے پھرتی ہے

استعدائے کی ندرت، لہجے کی ذرا مامیت اور انشائیہ اسلوب کے باعث میر کا شعر آتش سے
بہت بڑھا ہوا ہے۔ لیکن آتش نے بھی لفظ ”خاک“ کو خوب استعمال کیا ہے، اور ان کا شعر میر کے مقابل
رکھا ضرور جاسکتا ہے۔ یگانہ نے بھی پیکر بدل کر تازہ بات کہی ۔

پاس اب بھگ آئے اس تلخی پوشاک سے
جلدے تن دھجیاں لینے کے قابل ہو گیا

۴۰۱/۳ معشوق کی گلی کی خاک، یا وطن کی خاک، ہر چیز سے، حتیٰ کہ زرد جوہر سے بھی بہتر ہے، یہ
مضمون بھی عام ہے۔ حضرت شاہ عبدالعلیم آسی نے اس مضمون کو متعجائے کمال تک پہنچا دیا ہے ۔

اے کہ گوئی تابش ہر ذرہ از تاب خوراست
مطلع نور خدا ہے ہر صنم خانے کی خاک

لیکن میر نے اپنے مخصوص طرز سے کام لیا ہے، کہ مضمون کو روزانہ زندگی کے قریب لا کر رکھ دیا
ہے۔ پاؤں خاک آلود ہوں تو ان کو دھونا فطری بات ہے۔ یہاں سے میر یہ مضمون پیدا کرتے ہیں کہ اگر
کوئے محبوب کی خاک سے پاؤں آلودہ ہوں تو پھر میں ان کو آب حیات سے بھی نہ دھوؤں۔ آب حیات
سے پاؤں دھونے کا خیال تو نیا ہے ہی، پیکر بھی خوب ہے، کہ آب حیات تو پینے کو نصیب نہیں ہوتا اور
یہاں اس سے پاؤں دھونے کی بات ہو رہی ہے!

اب مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ ”دھویئے“ کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہی کہ خود سے مخاطب ہے (ہم نہ دھوئیں) اور دوسرے معنی یہ کہ کسی اور کو مشورہ دے رہے ہیں کہ آب حیات سے بھی پاؤں نہ دھویئے۔ دوسری بات یہ کہ پاؤں کے خاک آلودہ ہونے میں یہ کتنا یہ ہے کہ پاؤں میں جو تے نہیں ہیں، گویا یہ عام بات ہے کہ لوگ ننگے پاؤں گلی گھومتے رہتے ہیں۔ اور خاص کر، شق تو معشوق کی گلی میں ننگے پاؤں جاتا ہی ہے۔ تیسرے معنی یہ کہ ایک اصولی بات بیان کر رہے ہیں کہ جو پاؤں خاک کو لے معشوق سے آلودہ ہوں ان کو آب حیات سے بھی نہیں دھوتے ہیں، کجا کہ معمولی پانی سے ان کو دھونے کی بات ہو۔ پورے شعر میں عجب تمنائی کیفیت ہے۔ بنیادی طور پر شعر کیفیت کا ہے، لیکن معنی کی جہیں بھی موجود ہیں۔ خرب کہا ہے۔

۴۰۲

شب گئے تھے باغ میں ہم ظلم کے مارے ہوئے
جان کو اپنی گل مہتاب انگارے ہوئے

پیار کرنے کا جو خواباں ہم پہ رکھتے ہیں گناہ
ان سے بھی تو پوچھتے تم اتنے کیوں پیارے ہوئے

لیتے کروٹ ہل گئے جو کان کے موتی ترے ۱۰۹۵
شرم سے سر درگریاں صبح کے تارے ہوئے

۴۰۲/۱ مطلع برائے بیت اور بے لطف ہے۔ گل مہتاب یا گل چاندنی سفید رنگ کا خوشبودار موٹی
پتھریوں والا پھول ہوتا ہے اور چمکیلی موٹی پتیوں والی جھاڑی پر کھلتا ہے۔ چونکہ یہ بہت کھلتا ہے اس لئے
اس کی جھاڑی پر پوری بہار ہو تو لگتا ہے جگہ جگہ چراغ روشن ہیں۔ میر نے گل چاندنی / گل مہتاب کو معشوق
کا استعارہ دیوان اول ہی کے ایک بہت بہتر شعر میں یوں کیا ہے۔

اس مہ کے جلوے سے کچھ تا میر یاد دیوے
اب کے گھروں میں ہم نے سب چاندنی ہے بوئی

پلیٹس میں ”گل چاندنی“ کے معنی ٹھیک لکھے ہیں، لیکن ”گل مہتاب“ درج نہیں کیا۔
”آصفیہ“ میں ”گل چاندنی“ کی تعریف درست نہیں لکھی، لیکن گل ”چاندنی“ کا مرادف ”گل مہتاب“
بھی درج کیا ہے۔ پھر ”گل مہتاب“ کا الگ سے اندراج نہیں کیا۔ ”نور اللغات“ میں دونوں درج ہیں۔
حریدہ ملاحظہ ہو ۴/۱۰۵۔

شعر زیر بحث میں خفیف ساطف یہ ہے کہ چاندنی اور گل چاندنی دونوں کی خاصیت ٹھنڈی ہے، لیکن یہاں انھیں انگارا کہا ہے۔

۳۰۲/۲ یہ شعر بہت مشہور ہے، اور بجا طور پر مشہور ہے۔ اس کی شہرت کو پھیلانے میں خاصا بڑا حصہ حالی کا بھی ہے۔ انھوں نے ”مقدمہ“ میں اس شعر پر ایسی بحث لکھی ہے کہ آج سو برس کے بعد بھی اس پر اضافہ مشکل معلوم ہوتا ہے۔
سعدی کا شعر ہے۔

دوستان منع کنندم کہ چرا دل بہ تو دادم
باید اول بتو گفتن کہ چنیں خوب چرائی
(دوستوں نے مجھے منع کیا اور پوچھا کہ بھلا میں نے
تجھے دل کیوں دے دیا؟ پہلے تجھ سے تو پوچھتے کہ تو
اتنا حسین کیوں ہے؟)

حالی نے سعدی کا شعر لکھا ہے، پھر میر کا شعر نقل کیا ہے (انھوں نے میر کے مصرع اولیٰ میں ”پوچھتے“ کی جگہ ”پوچھنے“ لکھا ہے۔) اس کے بعد حالی کہتے ہیں: ”سعدی کے یہاں ”خوب“ کا لفظ ہے اور میر کے یہاں ”پیارے“ کا لفظ ہے۔ ظاہر ہے کہ خوب کا محبوس ہونا کوئی ضروری بات نہیں ہے، لیکن پیارے کا پیارا ہونا ضروری ہے۔ بس سعدی کے سوال کا جواب ہو سکتا ہے مگر میر کے سوال کا جواب نہیں ہو سکتا۔“ ظاہر ہے کہ حالی کی نکتہ آفرینی بھی ایسی ہے کہ اس کا جواب نہیں ہو سکتا۔ ۳۹۰/۲ پر ہم استفادے کی مشہور قسم ”ترجمہ“ کے بارے میں محمد حسین آزاد کا قول پڑھ چکے ہیں کہ کسی غیر زبان کے شعر کا ترجمہ شعر ہی میں کرنا ”ایک دشوار صنعت“ ہے۔ حالی نے اس موضوع پر ”مقدمہ“ میں جو کلام کیا ہے وہ زیادہ دلچسپ ہے۔ حالی لکھتے ہیں: ”ایک زبان کے شعر کا عمدہ ترجمہ دوسری زبان کے شعر میں کرنا کوئی آسان بات نہیں ہے۔ جو شخص دوسری زبان کے شعر کو اپنی زبان کے شعر میں مدگی کے ساتھ ترجمہ کرتا ہے، گو اس سے اس کی قوت تمثیل کا کمال ثابت نہیں ہوتا، مگر وہ ایک دوسری لیاقت کا ثبوت دیتا ہے جو ہر ایک شاعر میں نہیں ہو سکتی۔“

حالی کا یہ خیال دلچسپ مگر کل نظر ہے کہ شعر کا ترجمہ شعر میں کرنے میں قوت تخیلہ کا کمال نہیں۔ یہ سوال بھی دلچسپ ہے کہ وہ ”دوسری لیاقت“ کون سی ہے جس کا ذکر حالی نے کیا ہے؟ شعری تراجم کے نظریات میں بڑا انقلاب ہمارے زمانے میں تب آیا جب رابرٹ لوکل (Robert Lowell) نے اپنے تراجم (یا ”تخلیقی تراجم“) پر مشتمل مجموعہ ۱۹۶۱ میں (Imitations) کے نام سے شائع کیا۔ پھر اس نے بودیستر کی نظمیں کا تخلیقی ترجمہ ۱۹۶۹ میں شائع کیا۔ اس وقت سے مغربی دنیا اس حقیقت سے دوبارہ واقف ہوئی کہ ترجمہ بھی پوری طرح تخلیقی اور تخیلاتی کارروائی ہے۔

اب میر کے شعر پر دوبارہ غور کرتے ہیں۔ اس مضمون کے سیاق میں لفظ ”پیارے“ کی مرکزی اور کلیدی اہمیت کا میر کو خوب احساس تھا۔ اسی لئے انھوں نے کوئی پچاس برس پہلے مضمون پھر باندھا تو لفظ ”پیارے“ کو برقرار رکھا، اگرچہ شعر میں وہ ڈرامائیت نہیں رہی جو دیوان اول کے شعر میں تھی۔

ٹھہرے ہیں ہم تو مجرم تک پیار کر کے تم کو
تم سے بھی کوئی پوچھے تم کیوں ہوئے پیارے

(دیوان پنجم)

دیوان دوم میں میر نے شعر زیر بحث کے مضمون کو انتہائی کفایت الفاظ اور کنایاتی قوت کے ساتھ لکھا ہے۔

مہر افزا ہے منہ تمھارا ہی
کچھ غضب تو نہیں ہوا صاحب

انفوس کہ میر کے بہت سے اچھے شعروں کی طرح یہ شعر بھی کج قبول ہی میں رہا۔ ورنہ ”مہر افزا“ کی ترکیب اور مصرع ثانی کا کنایہ مجھے اچھوں کے لئے مایہ افتخار ہیں۔ داغ نے میر کے شعار (اور ممکن ہے حالی کے بھی بیان) سے فائدہ اٹھا کر اچھا شعر نکالا ہے۔

آہی جاتی ہے طبیعت لوٹ ہی جاتا ہے دل
کیوں بنا دی ہے خدا نے تیری صورت پیار کی

”پیار کی صورت“ کا فقرہ خوب ہے، لیکن مصرع اولیٰ میں ”لوٹ ہی جاتا ہے دل“ کی قوت

کے مقابلے میں ”آہی جاتی ہے طبیعت“ کا پھسپھسا پن نامور بھی ہے۔

۴۰۲/۳ اس شعر کے لطیف جنسی کنائے اور دونوں مصرعوں کے پیکر نزاکت اور حسن میں بے پناہ ہیں۔ کان میں موتیوں کی بالیاں پہنے ہوئے معشوق جب کروٹ بدلتا ہے تو رخساروں کی دھندلی چمک کا عکس موتیوں پر پڑتا ہے اور موتیوں کی دودھیا چمک تھوڑی اور روشن ہو جاتی ہے۔ اس منظر کو دیکھنے والا کوئی ایسا شخص بھی ہو سکتا جو اس کے ساتھ بستر پر سو رہا ہو، اور ایسا بھی ہو سکتا ہے جو محض دور سے اس کو دیکھ رہا ہے۔ موسم کا کنایہ بھی خوبصورت اور لطیف ہے کہ گرمی کے دن ہیں اور اس کے اعتبار سے لوگ آسمان کے نیچے کھلی چھت پر یا آتنگن میں سو رہے ہیں۔ یہ دونوں باتیں اس لئے ثابت ہیں کہ مصرع ثانی میں صبح کے تاروں کے شرمندہ ہونے کا ذکر ہے۔ ظاہر ہے کہ تارے جب ہی شرمائیں گے جب وہ معشوق کے رخساروں اور اس کے کان کے موتیوں کے جھمک دیکھیں گے۔ اور یہ دیکھنا جب ہی ممکن ہے جب معشوق کھلے آسمان کے نیچے سو رہا ہو، جیسا کہ گرمی کے دنوں میں عام طور پر اس زمانے میں بھی ہوتا ہے۔

ان باتوں کو مد نظر رکھتے ہوئے اوپر بیان کردہ امکانات میں دوسرا امکان زیادہ قوی معلوم ہوتا ہے کہ دیکھنے والے نے لڑکی کو سوتے ہوئے دور سے دیکھا ہے۔ صبح کا ذب کی ہلکی ہلکی روشنی پھیل رہی ہے اور عکس یا تو رات میں سو یا نہیں ہے، یا اسے ٹھیک سے نیند نہیں آئی ہے۔ یہ تو ظاہر ہی ہے کہ شعر کا منظم بھی گھر کا ایک فرد ہے (مثلاً لڑکی اس کی بہت عم ہو سکتی ہے)۔ صبح کی نیم روشنی میں اپنے پنک پر سے وہ لڑکی کو کروٹ بدلتے اور اس کے کانوں کے موتیوں کی جھمک دیکھتا ہے۔ صبح کی روشنی میں تاروں کی چمک چونکندہ ہونا شروع ہو گئی ہے، اس لئے یہ تعیل بہت خوب ہے کہ تاروں نے موتیوں کی چمک دیکھ کر شرم سے منہ چھپانے کے لئے ”سرد گر بیاں ہوئے“ کہنا بہت تازہ بات ہے، کیونکہ اس میں شرمندگی، منہ ڈھانپنے، اور شرم کے مارے غائب ہو جانے، ان سب باتوں کا اشارہ موجود ہے۔ پھر یہ کہ آسمان کو تاروں کا گر بیان کہنا بھی مناسب ہے، کہ جس طرح نساں اپنے گر بیان میں منہ چھپاتا ہے، ویسے ہی تارے بھی آسمان میں چھپ جاتے ہیں۔ مزید یہ کہ جس کو شرمندہ کرنا ہوا اسے بھی کہتے ہیں ”ذرا گر بیان میں منہ ڈال کر دیکھو۔“ اس طرح ”سرد گر بیاں“ اور ”شرمندگی“ میں مناسبت بھی ہے۔ ”سرد گر بیاں

ہونا“ کے معنی ہیں ”سوچ میں ہونا، فکر و تردد میں ہونا۔“ غالب ع

ناطقہ سرگرمیاں ہے اسے کیا کہئے

لہذا ”سرد گرمیاں“ میں تاروں کے سرگرمیاں ہونے، پریشان و متروک ہونے، یعنی معشوق کی گوہری بالیوں کا حسن دیکھ کر گھبرا جانے کا بھی اشارہ موجود ہے۔

یہ نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ معشوق، جس کے رخساروں اور موتی کی بالیوں کا رنگ مل کر یوں دک رہے ہیں، گورے رنگ کا نہیں، بلکہ اس سنہرے، چمکیں رنگ کا ہے جس پر کچھ گفتگو ہم اور ۲/۱۰۱۷/۲۳۵ پر دیکھ چکے ہیں۔ رخسار اگر بالکل گورے ہوتے تو ان کے مقابل سفید و دودھیا موتیوں کی چمک نمایاں ہی نہ ہوتی۔

”اردو لنت، تاریخی اصول پر“ میں ”سرد گرمیاں ہونا“ ملا اور نہ ”سرگرمیاں ہونا۔“ برکاتی نے ”سرد گرمیاں ہونا“ کے معنی بلا حوالہ لکھے ہیں ”شرمندہ ہونا، گردن جھکا لینا، جھل ہونا۔“ میر کا کوردی نے ”سرد گرمیاں“ لکھ کر کہا ہے، ”دیکھئے ”سرگرمیاں“ اور ذوق کا شعر دیا ہے۔ ”سرگرمیاں“ کے معنی ”نور اللغات“ میں لکھے ہیں ”فکر اور اندیشے میں مبتلا، تادم، شرمندہ۔“ موخر الذکر دو معنی انھوں نے غالباً میر کا شعر دیکھ کر انداز سے لکھے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ”سرگرمیاں“ اور ”سرد گرمیاں“ الگ الگ محاورے ہیں۔ ”سرگرمیاں“ کے معنی میں اوپر درج کر چکا ہوں۔ ”سرد گرمیاں بردن / وزن / گردن“ کے معنی ہیں ”ختم کر دینا، ختم ہو جانا“ لہذا ”غائب ہو جانا“، (اسٹانگاس)۔ ظاہر ہے کہ بھی معنی میر کے شعر میں ہیں، کہ صبح کے تارے شرمندہ ہو کر چھپ گئے، غائب ہو گئے۔ ”نور اللغات“ کے بیان کردہ معنی کا اطلاق تو اس شعر پر ممکن ہی نہیں۔ برکاتی کے بیان کردہ معنی بھی غیر مناسب ہیں کہ جب شعر میں ”شرم سے“ کا فقرہ موجود ہے، تو پھر ”شرم سے سرد گرمیاں ہونا“ کے معنی ”شرم سے شرمندہ ہونا“ کیوں کر ہو سکتے ہیں؟ ذوق کا جو شعر ”نور اللغات“ میں ”سرد گرمیاں“ کی سند میں منقول ہے، اس سے بھی ”غائب ہونا، ناموجود ہونا“ کے ہی معنی نکلتے ہیں خود شعر کا مضمون بھی میر سے براہ راست مستعار ہے۔

حلقہ گیسو میں دیکھی کس کے رخسارے کی تاب

شب مہ ہالہ نشیں سرد گرمیاں ہی رہا

میر کے شعر میں آخری نکتہ یہ بیان کرنا ہے کہ صبح کا تارا بہت روشن بھی ہوتا ہے، اور بہت جلد غروب بھی ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے صبح کے تاروں کا شرم کے مارے چھپ جانا حسنِ تعلیل کو اور بھی مستحکم کرتا ہے۔ لیکن شعر اتنا نازک ہے کہ اتنا کچھ کہنے کے بعد بھی اس کے جادو کا بیان مجھ سے نہ ہو سکا۔ بس دیوانِ جہنم کا ایک شعر آپ کو سنائے دیتا ہوں۔

گر بڑیں گے فوٹ کر اکثر ستارے چرخ سے

ہل گیا جو صبح کو گوہر کسی کے کان کا

مضمون کی مشابہت کے باوجود وہ بات یہاں نہیں ہے، کیونکہ پیکروں میں کوئی خاص لطف نہیں۔ ہاں لفظ ”کسی“ کی لطافت اور بلاغت لائقِ داد ہے۔

۴۰۳

کرے کیا کہ دل بھی تو مجبور ہے
زمین سخت ہے آسمان دور ہے

تمناے دل کے لئے جان دی
لیقہ ہمارا تو مشہور ہے

بہت سعی کرے تو مر رہے میر
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

۴۰۳/۱ مطلع بظاہر سادہ ہے۔ لیکن اس میں ایک دلچسپ ایہام بھی ہے کہ دل کے کیا کرنے یا نہ کرنے کے بارے میں گفتگو ہو رہی ہے؟ ایک امکان یہ ہے کہ موضوع گفتگو یہ معاملہ ہے کہ دل مصیبت اٹھا رہا ہے، رنج و غم برداشت کر رہا ہے۔ لیکن موت نہیں اختیار کر رہا ہے۔ یعنی عاشق تکلیف اٹھا کر جینے کو موت پر ترجیح دے رہا ہے۔ یہ عقلی اور عملی اعتبار سے درست رویہ ہے، لیکن عاشق کے مرتبے کے متافی بھی ہے۔ اس لئے اس کے دفاع میں کہا جا رہا ہے کہ کیا کریں، موت تو آتی نہیں۔ زمین سخت نہ ہوتی تو اس میں سما جاتے، آسمان دور نہ ہوتا تو وہیں جا کر چھپ جاتے۔ اب تو یہی ہے کہ مجبوراً دکھ کی زندگی گزاریں گے۔ اس استدلال کی دنیا داری ظاہر ہے، لیکن ممکن ہے اس میں زیر زمین طرز بھی ہو۔ یعنی شکم بظاہر دل کا دفاع کر رہا ہے، لیکن دراصل وہ اس پر فخر کر رہا ہے، اس کو نگاہ حقارت و استہزاء سے دیکھ رہا ہے، کہ اسی بولتے پر عشق کرنے چھ تھے۔ موت سے ڈرتے ہو اور زندگی سے چپکے ہوئے ہو، اور بہانہ یہ کر رہے ہو کہ مجبوری ہے، کیا کریں۔ موت بھی تو نہیں آتی۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ دل نے اب ٹھان لی

ہے کہ موت نصب نہیں ہوتی، اور معشوق بھی نہیں ملتا، تو اب معشوق کے دامن کو حریفانہ کھینچیں گے اور قسمت آزمائیں گے۔

معشوق کے دامن کو حریفانہ کھینچنے کا مضمون اس قدر روزگار نہیں ہے جتنا بظاہر معلوم ہوتا ہے، کیونکہ اگر چہ اسے غالب نے مشہور کیا، لیکن ہے یہ میر کا مضمون۔ چنانچہ دیوان اول ہی میں ہے

کس دن دامن کھینچ کے ان نے یار سے اپنا کام لیا
مدت گزری دیکھتے ہم کو میر بھی اک ناکارہ ہے

۴۰۳/۲ ”سلیقہ“ میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، مثلاً ملاحظہ ہو ۱۶/۱ اور ۳۹۱/۲۔ ”سلیقہ“ کے اصل معنی ”سرشت، طبیعت“ ہیں، لیکن اردو میں یہ ”خوش اسلوبی“، ”کسی کام کے کرنے کا صحیح طریقہ“، اور خاص کر کم محنت میں زیادہ کام کر لینا کے فن کا مفہوم دیتا ہے۔ یعنی ”خوش سلیقگی“ اور ”سلیقہ“ تقریباً ہم معنی ہیں۔ پھر اس سے ”ہنر“ یا ”باہری“ کا مفہوم بھی لگتا ہے، مثلاً قائم کا شعر ہے۔

میں اس سلیقے سے دل کا مزہ تمام لیا

کہ مویہ موے بدن سے منں کا کام لیا

میر کے زیر بحث شعر میں سب معنی، جو اد پر مذکور ہوئے، برعمل ہیں۔ ”سرشت، طبیعت“ کے معنی لئے جائیں تو مضمون زیادہ دلچسپ ہو جاتا ہے۔ ہماری طبیعت دسرشت تمام دنیا میں مشہور ہے، کہ ہم نے دل کی مراد حاصل کرنے کے لئے اتنی سعی و ہمد و جہد کی کہ اس میں اپنی جان ہی دے دی۔ یا پھر یہ کہ جب ہمیں اپنی تمنا سے دل نہ ملی تو ہم نے جان دے دی۔ ”سلیقہ“ بمعنی ”خوش اسلوبی“ رکھیں تو مضمون یہ بنتا ہے کہ ہم نے کسی حقیر، چھوٹے مقصد کے لئے نہیں، بلکہ تمنا سے دل کے لئے جان دی۔ یعنی ہمارا جینا اور ہمارا مرنا، دونوں بڑی خوش اسلوبی سے تھا۔

شعر کے لہجے میں غیر معمولی وقار اور خود اعتماد اور طمانیت ہے۔ سام میرزا کا شعر یاد آتا ہے۔

حاصل عمر شمار نہ یارے کردم

شادم از زندگی خویش کہ کارے کردم

(میں نے اپنی عمر کے حاصل کو کسی معشوق

کی راہ میں غار کر دیا۔ میں اپنی زندگی
سے خوش ہوں کہ یہاں میں نے کچھ کام
تو کیا۔

۴۰۳/۳ ”مقدور“ کا لفظ بھی میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، مثلاً ۳۲/۱ اور ۳۷/۳۔ لیکن یہاں اس کی
شان نزاعی ہے۔ مقدور بہت تنگ ہے، اس کا ثبوت یہ ہے کہ ہم اپنی جان ہی جان آفریں کے سپرد کر سکتے
ہیں۔ وہ مجبوری بھی کیا مجبوری ہوگی اور وہ تنگی بھی کیا ہوگی جس کی دسترس موت تک ہو۔ اس قول بحال میں
ایک طرز کی کیفیت ہے جو ۴/۵ کی یاد دلاتی ہے اور شعر کو خود ترجمی سے محفوظ رکھتی ہے۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ
چکا ہوں، کیفیت کے شعر کو خود ترجمی اور / یا جذباتیت کا خطرہ بہت رہتا ہے۔ جذباتیت
(Sentimentality) سے مراد ہے شعر میں جو جذبہ یا تجربہ (= مضمون) بیان کیا گیا ہے، اس کے
مقابلے میں الفاظ زیادہ پر جوش رکھے گئے ہوں۔ یعنی بات ہلکی ہو، لیکن اسے شاعر نے غیر ضروری شدت
کے ساتھ بیان کیا ہو۔ مثلاً اس شعر میں جذباتیت ہے، فانی بدایونی ۔

یاس جب چھائی امیدیں ہاتھ مل کر رہ گئیں
دل کی نبضیں چھٹ گئیں اور چارہ گر دیکھا کئے

معراج اولیٰ میں تکرار ناروا ہے۔ پھر، امیدوں کا ہاتھ مل کر رہ جانا، دل کی نبضوں (نبض بھی
نہیں) کا چھٹ جانا، چارہ گروں کا (مجبوری سے) دیکھا کرنا یہ سب ضرورت سے زیادہ لٹاٹی ہے، اور
مضمون صرف اتنا کہ ناامیدی چھا گئی، دل کی دھڑکن رک گئی اور چارہ گروں سے کچھ نہ ہوا۔ شعر سے زیادہ
یہ کسی کم پڑھی لکھی بیوہ کا بین لگتا ہے۔ میر کے شعر سے مقابلہ کریں تو بات صاف ہو جاتی ہے، کہ دردناک
مضمون کو بھی وقار اور طرز و تمکین کے ساتھ بیان کر سکتے ہیں۔ فانی عام حالات میں اچھے شاعر تھے، لیکن
کنز و لمحوں میں وہ پلپے پن اور خود ترجمی کا شکار ہو جایا کرتے تھے۔ زمانے کا مذاق ایسا بگڑ چکا تھا کہ خود ترجمی
والے اشعار کو لوگ پر وقار، اور درد مندی سے مسمو سمجھتے تھے۔ لوگوں کا خیال تھا کہ ۔

فانی دواے درد جگر زہر تو نہیں
کیوں ہاتھ کا بچا ہے مرے چارہ

جیسے شعر میر کی روایت کے شعر ہیں۔ حالاں کہ میر کو اس طرح کے خود کو ڈرامائی انداز میں پیش کرنے (Self Dramatisation) اور سامع / قاری کی ہمدردی حاصل کرنے کی سنیہانہ کوششوں سے دور کا واسطہ نہیں۔ ان کے یہاں تو کم مقدوری یہ تھی کہ اپنی جان دے دیں۔ اور مقدور وہ تھا جیسا / ۳۷۵ پر کہا ہے۔

ہمت اپنی ہی تھی یہ میر کہ جوں مرغ خیال
اک پر انسانی میں گزرے سر عالم سے بھی
اب میر کے شعر زیر بحث پر تھوڑا اور غور کرتے ہیں۔ ”سعی“ کے اصل معنی ہیں ”دوڑنا“ (ملاحظہ ہو ۳۵۲/۱)۔ لہذا ”سعی“ اور ”رہنے“ میں ضلع کا پر لطف ربط ہے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ حضرت ہاجرہ نے جب سعی کی تھی (جس کی یاد میں حاجیان حرم بھی صفا اور مردہ پہاڑیوں کے درمیان دوڑتے ہیں) تو ان کو پانی کی شکل میں زندگی عطا ہوئی تھی اور انھیں اور ان کے بچے کو اللہ نے پیاس کی موت سے بچالیا تھا۔ اس پس منظر میں سعی کے نتیجے میں مردہ بچے کا مضمون حرید طائر کا حامل ہے۔
گذشتہ شعر (۳۰۳/۲) کو زیر بحث شعر سے ملا کر پڑھیں تو یہ شعر ۳۰۳/۲ کی تفصیل اور تفسیر معلوم ہوتا ہے، لیکن یہ دونوں شعر بالکل الگ الگ ہیں اور ان کے بیچ میں کئی شعر اور ہیں جو اسباب میں نہ آ سکے۔

۴۰۴

اب میر جی تو اچھے زندیق ہی بن بیٹھے
پیشانی پہ دے قشقہ زمار پہن بیٹھے

مریاں پھریں کب تک اے کاش کہیں آکر
تہ گرد پہاں کی بالائے بدن بیٹھے

۱۱۰۰

پیکان خدنگ اس کا یوں سینے کے اودھر ہے
جوں مار سیہ کوئی کاڑھے ہوئے پہن بیٹھے

۴۰۴/۱ دلچسپ شعر ہے، گو معنی کے لحاظ سے کوئی خاص بات نہیں۔ روزمرہ کی سطح پر ”اچھے“ کا لفظ خوب ہے۔ یہاں اس کے کوئی معنی نہیں، سوائے اس کے کہ طنزیہ مخاطب میں زور پیدا کرنے کے لئے اسے استعمال کیا گیا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”آپ اچھے شاعر ہیں کہ قافیہ رویف نہیں پہچانتے۔“ ”اچھے“ کو زندیق کی صفت بھی فرض کر سکتے ہیں، کہ میر جی اب اچھے (اعلیٰ معیار کے) زندیق بن بیٹھے ہیں۔ لیکن اس صورت میں زور کم ہو جاتا ہے۔

اس مضمون پر نہایت مشہور شعریوان اولیٰ علی میں یوں ہے ۔

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہوان نے تو

قشقہ کھینچا دیہ میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

ڈرامائیت اور روانی کے لحاظ سے دونوں شعر برابر ہیں، ہاں ”ترک اسلام کیا“ والے شعر میں

انشائیہ اسلوب کے باعث تناؤ زیادہ ہے۔ یہ سوال غور کرنے کے لائق ہے کہ اگر زیر بحث شعر شروع

کلیات میں ہوتا تو کیا اتنا ہی گمنام ہوتا جتنا اس وقت ہے؟ مزید ملاحظہ ہو ۴۲۰/۴۔

۴۰۴/۲ عریاں تنی پر دو نہایت عمدہ شعر ۲۵۳/۳ اور ۲۶۰/۴ پر گزرد چکے ہیں، لیکن اس شعر کی شان ہی نرالی ہے۔ سب سے پہلے تو یہ لطف ملاحظہ ہو کہ عریانی کا تہ ارک لباس نہیں، بلکہ بدن پر گرد کی تہ ہے۔ یعنی یہ بات فطری اور معمولہ ہے کہ شکم (اور اس جیسے دوسرے لوگ) لباس نہیں پہنتے، بلکہ اگر انھیں تن ڈھکنا بھی ہو تو اس قدر آوارہ گردی کرتے ہیں اور اس قدر خاک اڑاتے ہیں کہ وہی گرد جسم پر جم کر ان کی ستر پوشی کرتی ہے۔ اس پر دوسرا نکتہ یہ ہے کہ عریانی سے تنگ آ کر دعا کر رہے ہیں کہ کہیں سے گرد بیاہاں اڑ کر آئے (مثلاً کوئی طوفان آئے، یا ہم کسی ایسے خطہ بیابان میں پہنچ جائیں جہاں خاک ہی خاک ہو) تاکہ ہماری ستر پوشی ہو سکے۔

دیوان اول ہی میں میر نے اس مضمون کو ذرا بدل کر یوں کہا ہے۔

عریاں تنی کی شوخی وحشت میں کیا بلا تھی

تہ گرد کی نہ بیٹھی تا تن کے تہ چھپاؤں

اس شعر میں صرف ایک انشائیہ فقرہ ہے (کیا بلا تھی)، جب کہ زیر بحث شعر پورا انشائیہ ہے۔

اس باعث شعر زیر بحث میں ڈرامائیت زیادہ ہے۔ راسخ عظیم آبادی نے میر سے مستعار لے کر کہا ہے۔

وحشت میں کہاں مجھ کو ہوش اپنے بدن کا تھا

تہ گرد بیاہاں کی جامہ مرے تن کا تھا

میر اور راسخ دونوں کے اشعار شور انگیز ہیں، لیکن میر کے دعائیہ تمنائی لہجے نے ان کا شعر بلند کر

کر دیا ہے۔ راسخ کے شکم نے گرد بیاہاں سے ستر پوشی کی ہے، لیکن اس کی وجہ وحشت اور بے خیالی ہے۔

اس کے برخلاف میر کا شکم گرد بیاہاں سے ستر پوشی کو لباس پوشی کا فطری اور مرغوب طریقہ سمجھتا ہے۔ اس

کا جنون واقعی جنون ہے، راسخ کے شکم کا جنون ایک گذرتی ہوئی کیفیت ہے۔

۴۰۴/۳ تشبیہ میں ڈرامائیت ہے اور جس موقع پر یہ لائی گئی ہے، وہاں کے لئے یہ بہت غیر متوقع

بھی ہے۔ پیکر بھی خوب ہے، کہ تیر سینے پر لگا اور اس کا پھل سینے کے پار ہو کر دوسری طرف نکل آیا۔ تیر

کے پیکان کو کالے سانپ کا پھن کہنا کئی لی ظ سے مناسب ہے۔ اول تو رنگ، کہ تیر بھی سیاہ رنگ کا ہوتا ہے۔ دوم تیر کا زخم تنگ ہوتا ہے، سکوار کے زخم کی طرح فراخ نہیں ہوتا۔ غالب نے اپنے ایک شعر کی شرح بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ زخم تیر کی خوبی اس بات میں ہوتی ہے کہ وہ رختے جیسا تنگ ہوتا ہے۔ سانپ کے کانے کا زخم بھی جلد میں دو ننھے ننھے رختوں کی طرح ہوتا ہے۔ پھر سانپ کا سر اور اس کا پھن گلوں کی شکل پر ہوتے ہیں۔ وہی شکل تیر کے پھل (پیکان) کی ہوتی ہے۔ مولوی ظفر الرحمن دہلوی کی ”فرہنگ اصطلاحات پیشہ دراز“ (جلد دوم) سے معلوم ہوتا ہے کہ بعض طرح کے پیکانوں کے دونوں طرف نوک دار خار لگے ہوتے ہیں (انھیں ”پرا“ اور پرے والے تیروں کو ”پرٹا“ کہتے ہیں)۔ ان خاروں کے باعث پھل کی شکل سانپ کے پھن سے اور بھی مشابہ ہو جاتی ہے۔ ان مشابہتوں کی بنا پر تیر کے پھل کو سانپ کے پھن سے تشبیہ و ثناء نہ صرف کامیاب ہے بلکہ تشبیہ مرکب کا اعلیٰ نمونہ بھی ہے۔

۴۰۵

مہ و شاں پوچھیں نہ نک ہجراں میں مگر مر جائیے
اب کہو اس شہر نا پرماں سے کیدھر جائیے

۴۰۵/۱ بظاہر تو اس شعر میں ”شہر نا پرماں“ کی تازہ ترکیب کے سوا کچھ نہیں، لیکن ذرا غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا مضمون بھی بہت تازہ ہے۔ شکلم/عاشق کسی اجنبی شہر میں ہے، ظاہر ہے کہ وہاں وہ اپنے معشوق سے بہت دور ہے۔ اب ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ وہ معشوق کی یاد میں آہیں بھرتا اور صدمہ ہجر سے مرنا، یا قریب بہ مرگ ہوتا۔ لیکن ہو یہ رہا ہے کہ اسے تنہائی اور کس پرسی کا غم زیادہ ہے۔ اس کو تنہا ہے کہ اس شہر کے مہ و ش (خوب صورت لوگ) اس کی بات پوچھیں، یا کم سے کم اس وقت تو اس کی بات ضرور ہی پوچھیں جب وہ صدمہ ہجر سے مر رہا ہو۔ لیکن اس شہر کے حسین اتنے رنگ دل ہیں کہ انھیں عاشق مجبور کے مرنے جینے کی ذرا فکر نہیں۔ دوسرے مصرعے میں مضمون کا ایک اور تازہ پہلو سامنے آتا ہے، کہ شکلم/عاشق بجائے دشت و صحرا کے اس شہر نا پرماں میں بے یار و غم گسار ہے۔ ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ وہ یہاں کے سردمہر لوگوں کو ان کے حال پر چھوڑ کر کسی دشت کی راہ لیتا، لیکن ہو یہ رہا ہے کہ وہ شہر کے مہ و شوں کی شکایت بھی کر رہا ہے اور یہ بھی کہہ رہا ہے کہ اب میں یہاں سے کہاں جاؤں؟ اس سے ہم یہ نتیجہ تو نکال سکتے ہیں کہ شکلم/عاشق بدرجہ مجبوری اپنے شہر/معشوق سے الگ ہو کر یہاں آیا ہے، اور اس کا کوئی دوسرا ٹھکانہ نہیں۔ لیکن ہم اس کے ہر جائی پین (یار و حانی کزوری) پر انگشت نما ہوئے بغیر بھی نہیں رہ سکتے کہ وہ مجبور ہے، لیکن وہ تنہاے وصال محبوب میں نہیں، بلکہ تنہاے انقلاط معشوقان غیر میں مبتلا ہے۔

”شہر نا پرماں“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) نا پرماں لوگوں (نہ پوچھنے والے لوگوں) کا شہر اور (۲) وہ

شہر جو ناپرساں (نہ پوچھنے والے، بے سروت) ہے دونوں صورتوں میں شکلم کے بچے کی چالاکی جو معصومیت کی نقاب اوڑھے ہوئے ہے، بہت دلچسپ ہے۔

محمد حسین جاہ نے ”طلسم ہوشربا“ جلد اول میں ایک شہر کا ذکر کیا ہے جس کا نام شہر ناپرساں ہے۔ اغلب ہے کہ یہ نام انھوں نے میر سے ہی حاصل کیا ہو۔ شہر کا جو بیان انھوں نے کیا ہے اس میں انگریزی عملداری پر زبردست طنز ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ ان کی اپنی اختراع ہو، کیونکہ داستان امیر حمزہ کی وسیع و عریض جلدوں میں انگریزوں کے تئیں حقارت، یا ان پر طنز یہ کتنے چٹنی کے پہلو بھی کہیں کہیں مل جاتے ہیں۔ بہر حال، ”شہر ناپرساں“ کا حال حسب ذیل ہے:

اسد نے کہا۔ ”اس شہر کا نام کیا ہے؟“ کہا،
شہر ناپرساں اسے کہتے ہیں اور کاغذ کے روپے
(یہاں) چلتے ہیں۔“ یہ کہہ کر اس نے اپنے غلے
سے ایک روپیہ نکال کر دکھایا کہ یہ سکہ یہاں چلتا
ہے۔ شہزادے نے دیکھا کہ کاغذ کے پرچے پر تصویر
ایک بادشاہ کی بنی ہے۔ دوسری طرف اس کاغذ کے
کچھ نقش و نگار ہیں۔ حلوائی نے کہا، ”ایسا ہی روپیہ دو
تو سوداے، ورنہ اپنا راستہ لو۔“ اس نے جب یہ کلام
سنا، وہاں سے دوسری دکان پر آیا اور چاہا کہ کچھ سودا
لے۔ وہاں بھی یہی جواب پایا، اسد بھوکا تھا، از حد
غصے میں آیا اور کہا آخر تو اس شہر کو ناپرساں کہتے ہیں،
کوئی پوچھنے والا نہیں، تم بھی بازار لوٹ لو۔ تمام شہر
میں غدر کر دو۔

(طلسم ہوشربا، جلد اول صفحہ ۶۵)

ایک طرح سے دیکھئے تو میر کے مصرع جانی کا جواب اس اقتباس میں ہے۔ حیرت ہے

انگریزی حکومت نے داستان کے، س جسے پر کوئی پابندی نہ لگائی۔ بہر حال، ”شہر تاپرساں“ کے ایک اور
 معنی اس اقتباس کے ذریعہ سمجھ میں آئے، کہ وہ شہر، جہاں کوئی پوچھ گچھ نہ ہوتی ہو۔ جس کا جو جی چاہے کرنا
 پھرے۔ ان معنی کی روشنی میں میر کا شعر ایک اور ہی طرح کے طنز کا حامل ہو جاتا ہے کہ وہ شہر، جس میں کسی
 کام پر پوچھ گچھ نہ ہوتی ہو، اس کے مدوش جو چاہیں کریں، اور وہاں ہمارا مشکل / عاشق جو چاہے کرے،
 مرے یا رسوا ہو، کوئی پوچھنے والا نہیں۔

۴۰۶

غالب کہ یہ دل خستہ شب ہجر میں مر جائے
یہ رات نہیں وہ جو کہانی میں گذر جائے

یا قوت کوئی ان کو کہے ہے کوئی گل برگ
نک ہوٹ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے

مت بیٹھ بہت عشق کے آزرده دلوں میں
نالہ کسو مظلوم کا تاثیر نہ کر جائے

اس ورطے سے تختہ جو کوئی پہنچے کنارے
تو میر وطن میرے بھی شاید یہ خبر جائے

۴۰۶/۱ یہ مضمون بابا نصیری گیلانی کا ہے، اور میر کے مطلع کا مصرع ثانی بابا گیلانی کے مصرع ثانی کا
کھل ترجمہ ہے ۔

بے خوابیم ز ہجر در مرگ می زند
ایں نیست آن شے کہ بہ افسانہ بگذرد
(ہجر میں میری بے خوابی موت کا دروازہ کھٹکتا
رہی ہے۔ یہ ایسی رات نہیں جو کہانی کہنے میں
گذر جائے۔)

نصیری کے شعر میں نیند نہ آنے کی بیماری (insomnia) کا اشارہ خوب ہے۔ نیند لانے کے لئے مریض کو کہانی سنانا پرانے زمانے میں عام اور مشہور بات تھی۔ میر کے مقابلے میں نصیری کے شعر میں افسانہ خوانی کا جواز بہتر اور لطیف تر ہے، کہ صدمہ ہجر کے باعث نیند نہیں آرہی ہے۔ میر کے مطلع میں ہجر کا ذکر تو ہے، لیکن ہجر کی بے خوابی کا نہیں۔ لہذا اس مضمون کی حد تک نصیری کا شعر میر کے شعر سے بہتر ہے۔ لیکن میر کے یہاں کچھ مزید جہمیں ہیں، جب کہ بابا نصیری کے شعر میں کوئی تہ نہیں۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) میر کے شعر کا محکم مبہم ہے۔ ممکن ہے واحد غائب کا ذکر محکم نے چنے ہی بارے میں استعمال کیا ہو، جیسا کہ بعض اوقات زور دینے کے لئے، اور خاص کر خطوں وغیرہ میں ہوتا ہے۔ ممکن ہے دو شخص کسی تیسرے کے بارے میں گفتگو کر رہے ہوں۔ ممکن ہے کوئی ایک شخص کسی اور کے بارے میں کہہ رہا ہو۔ مثلاً محکم طیب یا چارہ ساز ہے اور جس کے بارے میں وہ بات کر رہا ہے وہ مریض عشق ہے اور محکم کو اس کے علاج کے لئے بلایا گیا ہے۔

(۲) ”دل خستہ“ کہہ کر مریض عشق کی موت کا امکان فراہم کر دیا ہے۔ اسی طرح ”شاید“ کی جگہ ”غالب“ کہہ کر اس امکان کو مستحکم کیا ہے۔

(۳) مصرع ثانی کو شب ہجر کی تعریف کہہ سکتے ہیں۔ یعنی وہ رات جو کہانی کہنے سے نہ کٹے، اسے شب ہجر کہتے ہیں۔

(۴) کہانی سے غم ہجر کا علاج نہ ہوگا۔ بس یہ امید ہو سکتی ہے کہ یہ رات (جو مریض پر شاید بہت بھاری ہے) جوں توں کسے کٹ جائے۔ اسی لئے شعر میں مریض کے صحت مند ہونے کا نہیں، بلکہ رات گزار لینے کا تذکرہ ہے۔

۴۰۶/۲ معشوق کے ہونٹوں کو یا قوت اور گلبرگ کہنے کے مضمون پر ملاحظہ ہو ۴۵/۲ جہاں ہونٹوں کے حسن کو ایک معصوم تقیر کے ساتھ بیان کیا ہے۔ شعر زیر بحث میں ایک چالاک معصومیت ہے جس سے ابن انشا نے بھی فیض حاصل کیا ہے۔

کل چودھویں کی رات تھی شب بھر رہا چڑچڑا
 کچھ نے کہا وہ چاند ہے کچھ نے کہا چہرہ ترا
 فرق یہ ہے کہ میر کے شعر میں رعایوں کا انتظام زیادہ ہے۔ مصرعِ اولیٰ میں ”کہنے“ کی
 رعایت سے مصرعِ ثانی میں ”بات“، اور پھر مصرعِ ثانی میں ہی ”ہونٹ ہلا“ کی رعایت سے بات کا ٹھہر
 جانا، اور پھر جس شے (لبِ معشوق) کی نوعیت پر بحث ہے، اسی کو حکمِ ظہر کر کہنا کہ تو اپنے ہونٹ ڈرا ہلا، یہ
 سب نہایت لطیف رعایتیں ہیں۔ پھر ہونٹ ہلانے میں نکتہ یہ ہے کہ اگر یا قوت ہے یا گلبرگ ہے، تو وہ
 ہونٹوں کی طرح ہلے گا بھی نہیں۔ لہذا اگر ہونٹ ہل گئے تو آپ سے آپ ثابت ہو جائے گا کہ یہ یا قوت یا
 گلبرگ نہیں، بلکہ ان سے بڑھ کر کوئی چیز ہیں۔ واضح رہے کہ ”ہونٹ ہلنا“ اور ”ہونٹ ہلانا“ دونوں میں
 مجرد حرکت کے بھی معنی ہیں اور بولنے کے بھی معنی ہیں۔ بہادر شاہ ظفر۔
 گذرتے ہیں تجھے اتلہار دعا کے گماں
 مرا جو ہونٹ بھی اے بد گمان ہلتا ہے
 لہذا میر کے شعر میں ”تک ہونٹ ہلاتو بھی“ میں گفتگو کا کنا یہ بھی ہے اور محض ہونٹ ہلانے
 (مثلاً مسکرانے) کا بھی کنا یہ ہے۔

۳۰۶/۳ یہ بھی بہت تازہ مضمون ہے، اور یہ اسلوب بھی خوب ہے کہ مظلوم کے نالے کی تاثیر کو ہم
 چھوڑ دیا اور بتایا نہیں کہ وہ تاثیر کیا ہوگی۔ اس طرح جو امکانات پیدا ہوئے ان میں یہ بھی ہے کہ شاید
 کسی رقیب کے نالے کا اثر معشوق کے دل پر ہو جائے اور اس طرح رقیب کی مطلب برآری ہو لیکن
 حکمِ منہ نکتہ راہ جائے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر طعنے ہو۔ یعنی معشوق واقعی کبھی مظلوموں کی
 طرف متوجہ ہوتا ہو، اور طعن کے طور پر اس سے کہا جا رہا ہو کہ ارے میاں ان مظلوموں کے درمیان
 مت اٹھنا بیٹھنا، کہیں ان کی آہ کا تم پر اثر نہ ہو جائے۔ مثلاً کوئی شخص جو ہم سے نہ ملتا ہو، ہم اس سے
 کہتے ہیں ”ہاں صاحب آپ ہم غریبوں کے گھر نہ آئیں تو اچھا ہے، کہیں آپ کو چھوت نہ لگ جائے،
 یا آپ کی جوتیاں نمی نہ ہو جائیں۔“ وغیرہ۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ معشوق اس قدر معصوم یا فکر و
 لحاظ سے اس قدر عاری (thoughtless) ہو کہ اسے معلوم ہی نہ ہو کہ میں جن لوگوں سے مل جاں

رہا ہوں ان میں عشق کے مارے بھی ہیں۔ یعنی معشوق ابھی اس بات سے بے خبر ہے کہ میں درجہ معشوقی پر فائز ہو گیا ہوں۔

مضمون کا یہ پہلو بھی تازہ ہے کہ آزر وہ دل لوگوں کے نالے میں چھوت کی سی کیفیت ہے، کہ معشوق اگر ان سے ربط ضبط رکھے گا تو اس پر بھی نالے کا اثر ہو جائے گا۔ اگر یہ سوال ہو کہ معشوق کا آزر وہ دلائل عشق سے ملنا جلنا کیا ضروری ہے؟ تو اس کا ایک جواب تو یہی ہے کہ ابھی خود معشوق کو معلوم نہیں کہ میں معشوق ہوں، لہذا وہ ان سے کھلے اور معصوم دل سے ملتا ہے۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ معشوق کو اس بات میں لطف آتا ہے کہ وہ اپنے زنجیروں اور شکاروں سے ملے، جیسا کہ غالب کے شعر میں ہے۔

انہیں منظور اپنے زنجیروں کا دیکھ آتا تھا
اٹھے تھے سیر گل کو دیکھنا شوقی بہانے کی
عرفی نے سیر سے ملنا جلتا مضمون خوب باندھا ہے، کچھ عجب نہیں کہ عرفی کا شعر میر کے ذہن میں رہا ہو۔

بہ نالہ نرم نہ سازم دولت ازاں ترسم
کہ نالہ دگرے در دل تو کار کند
(میں اپنی آہ و فغاں سے تیرا دل نرم نہیں کرتا، کیونکہ
ڈرتا ہوں کہیں ایسا نہ ہو کہ جب تیرا دل نرم ہو جائے
تو کسی اور کا نالہ اس پر اثر کر جائے۔)

عرفی کے یہاں اس کی مخصوص نازک خیالی ہے، میر نے حسب معمول آسمان کو زمین پر اتار لیا ہے۔ میر کے یہاں روانی بھی عرفی سے زیادہ ہے۔ لیکن عرفی کے یہاں خود اعتماد پر ادا کی اچھی ہے کہ اگر میں چاہوں تو اپنے نالوں سے تیرا دل نرم کر دوں۔

۴۰۶/۳ مظلوی کی موت یا بے کسی کی موت کی خبر گھر والوں تک جائے یہی مضمون میر نے کئی بار باندھا ہے۔ بعض اشعار ۴۰۷/۲ پر ملاحظہ ہوں۔ پھر یہ شعر بھی ہے۔

کس کو خبر ہے کشتی تباہوں کے حال کی
تختہ مگر کنوے کوئی پہ کے جا لگے

(دیوان دوم)

سمندر کے مضامین سے میر کے شغف کا ذکر ہم پہلے بھی پڑھ چکے ہیں (۵۳/۲، ۲۰۹/۲۱، ۲۸۳/۵) اور آئندہ بھی پڑھیں گے۔ میر نے سمندر کبھی نہ دیکھا تھا، اس کے باوجود طوفان اور عظیم اور غرقابی پر مبنی اتنے زبردست بیکروں پر ان کی دسترس غیر معمولی تخیلاتی کارگزاری اور حقیقی قوت کی فتح مندی کا ثبوت ہے۔ دیوان دوم کے شعر میں ”کشتی تباہوں“ کے فقرے کی تازگی مستزاد ہے، اور خود ترجمی یا غیر ضروری ڈرامائیت سے اجتناب تو میر کا عام انداز ہے ہی۔ شعر زیر بحث میں بعض نکات اور بھی تازگی پیدا کر رہے ہیں ملاحظہ ہو:

(۱) شعر واحد شکلم کی زبان سے بولا گیا ہے، اس لئے جہاز کی تباہی اور بھنور کی شدت کا تاثر فوری ہو گیا ہے۔ لگتا ہے شکلم کا جہاز اب پارہ پارہ ہونے ہی والا ہے، اور وہ بھنور کی شدت دیکھ کر سوچتا ہے کہ اب جہاز کا بچنا مشکل ہے، لیکن شاید کوئی تخت بھنور کی گردش سے آزاد ہو جائے، اور پھر شاید کنارے بھی پہنچ جائے، تو ممکن ہے میر نے گہروالوں کو بھی میری خبر پہنچے کہ میں غرقاب ہو گیا۔

(۲) ”دُرطہ“ اردو میں ”گرداب بھنور“ کے معنی میں مستعمل ہے۔ لیکن اس کے کئی معنی ہیں (ملاحظہ ہو پائیس) اور ان میں سے حسب ذیل معنی زیر بحث شعر میں مناسب ہیں۔ (۱) تباہی، بربادی (۲) بھول بھلیاں (۳) کھڑی چٹان جس سے اترنا یا چڑھنا مشکل ہو۔ (۴) مصیبت یا پریشانی۔ ”توراللفظ“ کا کہنا ہے کہ اس کے اصل معنی ہیں ”ہلاکت کا مقام، وہ زمین جہاں راستہ نہ ہو۔“ ظاہر ہے کہ ان معنوں کو نظر میں رکھیں تو میر کے شعر میں گہرائی اور بڑھ جاتی ہے۔

(۳) ”دُرطہ“ بمعنی وہ زمین جہاں راستہ نہ ہو“ کے اعتبار سے تختے کا کنارے پر پہنچنا

غریب ہے۔

(۴) پورے شعر پر المیاتی وقار کی فضا حاوی ہے، لیکن اس کے اصل معنی واضح نہیں ہوتے۔ ایک سطح پر تو معنی یہ ہیں کہ شکلم کا سفر حیات کشتی شکنگی اور غرقابی پر ختم ہوتا ہے اور وہ تنہا کرتا ہے کہ اس کے چاہنے والوں کو اس کے انجام کی خبر مل جائے۔ دوسری سطح پر معنی یہ ہیں کہ شکلم کسی اجنبی ملک کسی اجنبی

سمندر، میں مسافر ہے اور وہاں غرقاب ہوتا ہے۔ یہ اچھی سمندر عشق کا سمندر، بھی ہو سکتا ہے، اور کسی ایسے ملک کا بھی، جہاں اسے ہجرت کرنے پر مجبور ہونا پڑا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایٹ کی نظم The Waste Land میں وہ دریا جس کی سطح پر دنیاوی چیزیں اب باقی نہیں، مہاتما بدھ کی تعلیم کی علامت ہے کہ دریا = بحریات میں یوں سفر کر دکھلائی سے کچھ مطلب نہ رہے:

The river bears no empty bottles: sandwich papers, silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends, or other testimony of summer nights.

ترجمہ: دریا کی سطح پر خالی بوتلیں، سینڈویچ لپٹینے کے کاغذ، کچھ نہیں ہیں۔

ریشمی رد مال بھی نہیں، گتے کے ڈبے بھی نہیں، سگریٹ کے بجھے ہوئے ٹکڑے بھی نہیں ہیں۔
موسم بہار کی راتوں کے وجود کی کچھ دوسری نشانیاں اور کتناے بھی نہیں ہیں۔
لیکن آگے چل کر اسی نظم میں غرقابی اور موت کا ذکر ہے:

A current under sea

Picked his bones in whispers. As he rose and fell

He passed the stages of his age and youth

Entering the whirlpool.

Gentile or Jew

O you turn the wheel and look to windward

Consider Phlebas, who was once handsome and

tall as you.

ترجمہ: تہہ بحر ایک دھارا

جس نے سرگوشتیوں میں اس کی ہڈیاں اٹھالیں۔ اٹھنے اور گرنے کے دور ان

دہاچے جوانی اور بڑھاپے کے منازل سے گذرا جب وہ بھنور میں داخل ہوا۔

کافریا مومن

اے وہ لوگو جو جہاز کا پیہ گھماتے ہو اور ہوا کے رخ کو دیکھتے ہو

فلپاس کو دھیان میں لاؤ، جو کبھی خوبصورت اور دراز قامت تھا، تمھاری طرح۔

یہاں ہم میر کے شعر کے قریب پہنچ جاتے ہیں اور کہا جاسکتا ہے کہ جب جب میر کے شکلم کی غرقابی کی خبر اس کے وطن پہنچی ہوگی تو شاید وہاں کے لوگوں نے لڑکھالہ مصرعوں سے مشابہ الفاظ میں اس کا ماتم کیا ہو۔ لیکن یہ بھی ہے کہ بقول رچرڈ آلمن (Richard Allman) اگر فلپاس کی موت بعضوں کے نزدیک دوبارہ پیدائش اور تولیدی زرخیزی کی علامت ہے، تو بعضوں کے نزدیک اس کی موت بے اثر، بانجھ اور بے نتیجہ ہے۔ میر کے شعر میں بھی شکلم کی موت کے ساتھ کسی پیدائش نو، یا موت کے بعد زندگی کی نئی لہر کا تصور نہیں ہے۔ اس کو تو یہ بھی یقین نہیں ہے کہ اس کی موت کی خبر بھی کسی تک پہنچ سکے گی۔ یعنی اس کا مرنا بالکل ہی رائیگاں گیا۔ جس طرح ایٹ کا فلپاس گرداب میں داخل ہوتا ہے تو آوازیں فضا میں گونجتی ہیں کہ تم کافر ہو یا مومن، لیکن اسے یاد کرو جو تمھاری ہی طرح حسین اور دراز قامت تھا، اسی طرح میر کا شکلم بھی جب گرداب میں داخل ہوتا ہے تو وہ بس ایک یاد کی تمنا کرتا ہے۔ اس کے سوا اس کی موت کا حاصل کچھ نہیں۔

یہ بات واضح کرنے کی ضرورت نہیں کہ ایٹ کی قلم کا scope اور پھیلاؤ بہت دور تک ہے۔ اس میں جدید قلم کی ہیئت اور وضع کے ساتھ بڑے دور رس تجربات کئے گئے ہیں، اور اس کا موضوع ایسا نہیں ہے جسے دو مصرع کے شعر میں بیان کیا جاسکے۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ قلم کے اس حصے میں ایٹ کا مکاشفاتی اور الیاتی مضمون، اور میر کا الیہ ودونوں ایک ہی طرح کی چیز ہیں۔

۳۰۷

آہ نکلی ہے یہ کس کی ہوس سیر بہار
آتے ہیں باغ میں آوارہ ہوئے پر کھتے

۱/۳۰۷ اس مضمون کو دیوان اول کی ردیف ”ی“ ہی میں میر نے بار بار کہا ہے ۔

مدت سے ہیں اک مشقت پر آوارہ چمن میں
نکلی ہے یہ کس کی ہوس بال فشانہ
کس نے لی رخصت پرواز پس از مرگ نسیم
مشقت پر باغ میں آتے ہی پریشان ہوئے
ہجام کار بلبل دیکھا ہم اپنی آنکھوں
آوارہ تھے چمن میں دو چار ٹوٹے پرے

آخری شعر سے ملتا جلتا ایک شعر ۱/۲۲۸ پر ملاحظہ ہو۔ زیر بحث شعر میں کوشش ناکام کا المیہ اور اس المیے کا انجام بڑے شور انگیز انداز میں بیان ہوئے ہیں۔ اوپر جتنے شعر نقل ہوئے ہیں ان سب کے پس منظر میں وقوعہ ہے، اور ہر شعر میں وقوعے کی طرف بڑی شدت سے اشارہ بھی کیا گیا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں ”ہوس سیر بہار“ کا مضمون اسے بقیہ اشعار سے ممتاز کرتا ہے، کیونکہ اس میں دونوں کٹائے موجود ہیں، فاصلے کا بھی اور مجبوری کا بھی۔ مجبوری اس بات کی کہ پرواز ممکن نہیں (کیونکہ مثلاً راستہ بھول گیا ہے، یا طاقت زائل ہو گئی ہے) اور فاصلہ چمن سے موسم بہار میں دور ہونے کے باعث۔ یعنی بات صرف اتنی نہیں ہے کہ کوئی قید و بند میں ہے اور اسے حسرت پرواز ہے۔ بات یہ ہے کہ کوئی چمن

سے بہت دور ہے، بہار کا موسم آگیا ہے، لیکن دور افتادہ پرندے میں اب طاقت نہیں کہ وہ چمن تک پہنچ کر بہار کی سیر کر سکے۔ شاد عظیم آبادی نے خوب کہا ہے، لیکن میر کا مضمون جہاں شروع ہوتا ہے وہاں شاد کی اختتام ہے۔

چمن دے گا نہ مجھے تازہ اسیری کا خیال

دھیان اس کا نہ تجھے حسرت پرواز آیا

یہاں تو یہ ہے کہ حسرت پرواز پوری ہوئی، اور حسرت پرواز بھی محض کوئی بے مقصد اور بے خیال حسرت نہ تھی، بلکہ اس کے پیچھے سیر بہار کی ہوس بھی۔ لیکن دوری منزل یا طاقت پرواز کی کمی (دونوں دراصل ایک ہی ہیں) کے باعث چمن تک کا پتہ نہ ہو سکا۔ پھر راستے میں طوفان یا کسی دشمن نے آلیا اور پھر بال و پر کھڑے ہو گئے۔ بانی کا نہایت ہی عمدہ شعر ہے۔

میں یہ سمجھا تھا کہ سرگرم سفر ہے کوئی طائر

جب رکی آندھی تو اک ٹوٹا ہوا پر سانسے تھا

اب میر مضمون میں نیا پہلو داخل کرتے ہیں کہ باغ میں جو شکستہ اور آوارہ پراڑے پھر رہے ہیں، وہ دراصل انھیں پرندوں کے ہیں جن کا شوق میر بہار انھیں آسمانوں میں اڑا رہا تھا اور جو دوری منزل یا طوفان، یا ایسی ہی کسی وجہ کے باعث اپنے مقصود تک نہ پہنچ پائے تھے۔ سیر بہار کی ہوس اس قدر شدید تھی کہ وہ موت کے بعد بھی باقی ہے۔ لیکن یہ بات نہیں واضح کی کہ بہار اب بھی ہے کہ نہیں، کیونکہ دوسرے مصرعے میں صرف ”باغ“ کا ذکر ہے، بہار کا نہیں۔ لہذا ممکن ہے کہ یہ شکستہ پرواز وہ جو ہوا پراڑے ہوئے باغ تک پہنچے ہیں، انھیں بہار میں دفن ہونا بھی نصیب نہ ہوا ہو۔

عالم اور میر کے تخیل کا فرق دیکھنا ہو تو غالب کو اسی مضمون پر سنئے۔

مگر خیابا ہوئے پر ہوا اڑا لے جائے

وگر نہ تاب و تواناں بال و پر میں خاک نہیں

غالب کے شعر میں موت کے بعد خاک ہونا، اور پھر ہوا کے دوش پر اڑنا ہے۔ کہ حسرت پرواز پوری ہو سکے۔ میر کے شعر میں پرواز کے دوران بال و پر شکستہ ہونا اور پھر خود انھیں بال و پر کا اڑ کر چمن تک آنا ہے۔ غالب کے شعر میں اتصال اور تجرید ہے، میر کے شعر میں جد و کفالت اور زنجی واقعیت

ہے۔ خاک کے تختہ بے میں پر بہر حال زیادہ جسمیت رکھتا ہے۔ المیہ رنگ دونوں کے یہاں ہے۔ لیکن میر کے یہاں یہ رنگ زیادہ چوکھا ہے، کیونکہ جہد و کشمکش بھی المیہ کی شان ہے۔

میر کے دونوں مصرعے انشائیہ ہیں، لہذا ان کے شعر میں بندش کی چستی اور ڈرامائیت زیادہ ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ مصرع اولیٰ میں استفہام انکاری فرض کریں۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ کون ہے جس کی ہوس میر بہار نگلی ہے؟ (کوئی بھی نہیں۔) باغ میں آوارہ پر بہت سے اڑے آتے ہیں، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جس نے سیر بہار کی ہوس نکالنی چاہی اسے شکستہ بالی کی موت ہی نصیب ہوئی خوب کہا ہے۔

۴۰۸

رات گزے ہے مجھے نزع میں روتے روتے
آنکھیں پھر جائیں گی اب صبح کے ہوتے ہوتے

کھول کر آنکھ اڑا دید جہاں کا غافل دید اڑانا=نظارہ کرنا
خواب ہو جائے گا پھر جاگنا سوتے سوتے

۱۱۱۰ جم گیا خوں کف قاتل پہ ترا میر زہیں
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

۴۰۸/۱ مطلع براے بیت ہے، بلکہ اسے میر کے کزور شعروں میں شمار کرنا چاہئے۔ اسے محض غزل کی صورت بنانے کے لئے انتخاب میں رکھا گیا ہے۔ ویسے بھی اس غزل میں یہ تین ہی شعر ہیں۔ لیکن یہ بات قابل غور ہے کہ شعر میں ”درد ناگی“ یا سینہ زنی یا سرد آہ بھرنے کے تاثر کے بجائے ایک طرح کی بے پروائی ہے۔ شکلم کا لہجہ بالکل سپاٹ اور تاثر سے عاری ہے۔ یہ معمولی بات نہیں۔

۴۰۸/۲ ”دید اڑانا“ بمعنی ”نظارہ کرنا“ جناب برکاتی کی فرہنگ میں نہیں ہے۔ ”آصفیہ“ اور ”نور“ بھی اس سے خالی ہیں۔ ”نور و لغت“ تاریخی اصول پر ”میں یہ میر کے زیر بحث شعر اور قائم کے مندرجہ ذیل شعر کی سند پر درج ہے۔

قائم جو کچھ کہ ہوگی سمجھ لیچہ بعد مرگ
اب جیتے جی تو دید اڑا اس دیار کا

دونوں اشعار تقریباً متحد المضمون بھی ہیں۔ ممکن ہے دونوں شاعروں نے ”دیدہ اڑانا“ نظم کرنے کی خاطر شعر کہا ہو، یا ایک نے دوسرے کا جواب کہا ہو۔ میر کے شعر میں حسب معمول رعایت لفظی کا خوب اہتمام ہے، مراعات النظر اس پر مستزاد۔ (کھول، آنکھ، دیدہ، جہاں، غافل، خواب، جاگنا، سوتے سوتے۔) زبان پر قائم کی دسترس اتنی زبردست نہیں کہ میر کی طرح جب چاہیں اور جہاں چاہیں رہت پیداکر لیں۔ مضمون کے اعتبار سے دونوں میں مادہ پرستی (This Worldliness) اور ایک طرح کی بشر دوستی ہے، کہ اس دنیا میں اپنے وجود اور اپنی زندگی کوئی نفسہ قابل قدر اور قیمتی قرار دیا ہے۔ قائم کے شعر میں دونوں مصرعوں میں انشائیہ بیان اور ”سمجھ لچو بعد مرگ“ بہت خوب ہیں۔ لیکن میر کے یہاں رعایتوں کی کثرت، مراعات النظر، مصرع اوّلیٰ میں تہی طب کی ڈرامائیت، مصرع ثانی کا قول محال، اور خود یہ مضمون بہت خوب ہے کہ اگر زیادہ سوئے تو دنیا کا نظارہ تو کھوؤ گے ہی لیکن ایک وقت وہ بھی آئے گا جب جاگنا مثل خواب (= معروض) ہو جائے گا۔

واضح رہے کہ اگرچہ رعایت اور مراعات النظر ایک ہی قبیل کی چیزیں ہیں (اور اسی لئے میں نے اس کتاب کے اشارے میں رعایت اور مراعات النظر کو ایک ساتھ درج کیا ہے) لیکن ان میں فرق بہر حال ہے۔ ”مراعات النظر“ سے مراد ہے، شعر میں ایک طرح کے الفاظ، یا ایک قبیل کے الفاظ جمع کرنا۔ لہذا مراعات النظر کے ذریعہ معنی کا کوئی مخصوص عمل نہیں واقع ہوتا۔ مثلاً شعر زیر بحث ہی میں اگر ج

(۱) کھول کر آنکھ اڑا دیدہ جہاں کا غافل

کی جگہ مصرع یوں ہوتا ج

(۲) کھول کر دیدہ اڑا دیدہ جہاں کا سیاح

تو مراعات پھر بھی باقی رہتی، اگرچہ اس کے اجزاء بدل جاتے، (آنکھ کی جگہ دیدہ، غافل کی جگہ سیاح۔) کیونکہ ”کھول“، ”دیدہ“، ”جہاں“، ”سیاح“ ایک ہی قبیل کے الفاظ ہیں۔ لیکن مصرع (۲) میں ”دیدہ“ اور ”دیدہ“ کے درمیان جو ردھمت ہے وہ ان میں سے کوئی لفظ بدلنے (مثلاً ”آنکھ“ بجائے ”دیدہ“) پر زائل ہو جائے گی۔ ”آنکھ“ اور ”دیدہ“ میں بھی رعایت ہے، لیکن وہ اتنی پر لطف نہیں جتنی ”دیدہ“ اور ”دیدہ“ میں ہے۔ رعایت کی بنیادی شرط یہ ہے کہ الفاظ جس معنی میں برتے گئے ہیں، ان کے علاوہ ان کے کوئی

معنی اور ہوں، جو متن زیر بحث میں بر محل نہ ہوں، لیکن وہ الفاظ خود بہم وگر متعلق معلوم ہوں۔ اس طرح شعر کے معنی میں تناؤ اور نئی نہ پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً مصرع ۲ میں ”دیدہ“ کے معنی ”آنکھ“ یہاں بر محل ہیں، لیکن ”دیدہ“ کے ایک معنی ہیں ”دیکھا ہوا“۔ یہ معنی یہاں بر محل نہیں۔ لیکن ان کا تعلق ”دیدہ“ سے ظاہر ہے (کیونکہ یہاں ”دیدہ“ کے معنی ہیں ”منظر“، اور ”دیدہ“ کے دوسرے معنی ”دیکھا“، ”دیکھنا“ لفظ ”دیدہ“ سے مشتق ہیں۔) میر کے اصل مصرعے میں ”آنکھ“ اور ”دیدہ“ میں اسی قسم کی رعایت ہے، صرف اس فرق کے ساتھ کہ ”دیدہ“ اور ”دیدہ“ میں رعایت زیادہ پیچیدہ ہے۔ لیکن میر نے محاورے کی خاطر اسے ترک کیا۔ (”آنکھ کھولنا“ بہتر اور فصیح تر ہے، بہ نسبت ”دیدہ کھولنا“ کے۔)

میر کے شعر میں ایک آدھ نکتہ ابھی اور ہے۔ دوسرے مصرعے میں ایک معنی تو یہ ہیں کہ جب مر جاؤ گے تو ہر وقت سوتے ہی رہو گے، اور اس وقت خواب بھی نہ دیکھ پاؤ گے۔ اب اس میں بار کی یہ ہے کہ اگر جاگنا خواب ہو جائے گا تو گویا تم جاگنے کا خواب دیکھو گے۔ یعنی تم جب موت کی غیند سوتے رہو گے تو خواب دیکھو گے کہ جاگ رہا ہوں، اور ظاہر ہے کہ ایسے خواب میں دنیا ہی نظر آئے گی (چاہے وہ یہاں کی دنیا ہو یا وہاں کی دنیا ہو۔) دوسرے معنی یہ ہیں کہ تمہارا سوتے سوتے جاگ اٹھنا خواب ہو جائے گا۔ یعنی اس وقت تو یہ ہے کہ تم کبھی سوتے ہو، کبھی جاگ اٹھتے ہو، لیکن جب مر جاؤ گے تو سوتے سوتے جاگ اٹھنا ممکن نہ ہوگا۔ لہذا اس وقت آنکھ کھول کر دنیا کا نظارہ کر لو۔ اس سلسلے میں ۲۲۳/۳ اور ۳۳۹/۱ بھی ملاحظہ ہو۔

ذرا دیکھئے کہ شعر زیر بحث میں ایک لفظ بھی مشکل یا پیچیدہ نہیں، لیکن معنی کی اس قدر کثرت ہے کہ عیش عیش کیجئے۔ شاعر ہوتا ایسا ہو۔

۴۰۸/۳ ہم میں سے اکثر کو شکسپیر کے مشہور ڈرامے Macbeth کا وہ منظر یاد ہوگا۔ جہاں لیڈی میکبتھ نیند میں اٹھ کر اپنے ہاتھوں کو لپٹی ہے اور ان پر خون کے دھبے چھڑانے کی کوشش کرتی ہے۔ اپنی شدت تاثر اور خوف انگیزی کے باعث یہ منظر دنیا کے ڈرامائی ادب میں بلند مقام کا حامل ہے۔ شعر زیر بحث میں بعض باتیں ایسی ہیں کہ شکسپیر کا ڈراما یاد آنا لازمی ہے۔ میر کے شعر میں تامل معصوم اور نوعمر ہے، اس لئے وہ خون کے دھبے چھڑانے میں ناکام ہونے پر ”رودرودیتا ہے“۔ ”ان نے رودرودیا“ کا فقرہ

مجبوری اور بے چارگی کی پوری تصویر کھینچ دینے کے ساتھ ساتھ قاتل کی نا تجربہ کاری اور نوعری کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۸۱/۲)۔ معشوق اگر ناکردہ کار نہ ہوتا تو اسے خون کے دھبے چھڑانے کی اتنی جلدی اور اس کے لئے اتنی پریشانی نہ ہوتی۔ پھر مصرع ثانی میں ”کل“ کا لفظ بھی ہے جو دھبے سے روزمرہ زندگی کے نزدیک لاتا ہے۔ لیڈی میک جتھ اگرچہ معصوم نہیں ہے، لیکن اس کے ذہن و ضمیر پر اتنا بڑا بوجھ، اور اس کا احساس جرم اس قدر شدید اور اس کی ذہنی کیفیت اس قدر زہرہ گداز ہے کہ ہم اس کے گناہ کو بھول کر اس کی درد مندی، پچھتاوے اور باطنی ملامت میں حصہ دار ہو جاتے ہیں۔ جس طرح میر کے شعر میں شکلم (یا اس منظر کاراوی) منظر سے الگ بھی ہے اور اس سے منسلک بھی، اسی طرح شیکسپیر نے بھی کمال ڈرامائیت کے ساتھ منظر کو دوسروں کی نگاہوں سے ہمیں دکھایا ہے۔ میر کے شعر کی طرح شیکسپیر نے بھی دھبے کو روزانہ زندگی سے قریب لانے کے لئے زبانی حوالہ استعمال کیا ہے، کہ لیڈی میک جتھ کئی رات سے نیند میں اٹھ اٹھ کراہنے ہاتھوں سے خون کو چھڑانے کی کوشش کرتی رہی ہے۔ شیکسپیر کے یہاں بھی لیڈی میک جتھ کا مسئلہ حل نہیں ہوتا، بلکہ وہ خود کہتی ہے کہ ملک عرب کی تمام خوشبوئیں بھی اس ننھے سے ہاتھ کو خون سے پاک نہیں کر سکتیں۔ اسی طرح میر کے شعر میں بھی وقوعہ نامکمل رہتا ہے، اور ہمیں یہ نہیں معلوم ہوتا کہ معشوق کے ہاتھ سے خون کے دھبے بالآخر چھپے کہ نہیں۔ پھر میر کے شعر میں ”جم گیا خون“ کا فقرہ بھی نہایت معنی خیز ہے، کیونکہ اس میں اشارہ اس بات کا ہے کہ خون جان بوجھ کر، بالارادہ جم کر رہ گیا، تاکہ قاتل کے بارے میں کسی کو شک نہ ہو۔

اب ضروری معلوم ہوتا ہے کہ طوالت کے خوف کے باوجود شیکسپیر کے ڈرامے کا وہ حصہ پیش کر دیا جائے جو میر کے شعر کے حسب حال ہے۔

(”میک جتھ“ ایکٹ پنجم، منظر اول، سطر ۶۰ تا ۶۳)

Doctor: What is it she does now? Look bow she rubs her hands.

Gentlewoman: It is an accustomed action with her to seem thus washing her hands: I have known her continue in this a quarter of an hour.

- Lady Macbeth:** Yet here's a spot.
- Doctor:** Hark! She speaks: I will set down what comes from her, to satisfy my remembrance the more strongly.
- Lady Macbeth:** Out, damned spot! out I say! One: two: why, then it is time to do't. - Hell is murky! Fie, my lord, fie! a soldier, and afeard? What need we fear who knows it, when none can call our power to account? - Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him.
- Doctor:** Do your mark that?
- Lady Macbeth:** The Thane of Fife had a wife, where is she now? What, will these hands ne'er be clean? No more o' that, my lord, no more o' that: you mar all with this starting.
- Doctor:** Go to, go to; you have known what you should not.
- Gentlewoman:** She has spoke what she should not, I am sure of that: heaven knows what she has known.
- Lady Macbeth:** Here's the smell of blood still: all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand. Oh, oh, oh!
- Doctor:** What a sight is there! the heart is sorely charged.

(ترجمہ:)

ڈاکٹر: اب بھلا وہ کیا کر رہی ہیں؟ دیکھئے وہ کس طرح اپنے ہاتھ مل رہی ہیں۔

خواص: یہی تو ان کی عادت ہے۔ ہاتھ یوں ملتی ہیں گویا ہاتھوں کو دھو رہی ہوں۔ میں نے دیکھا ہے کہ کبھی کبھی تو وہ پندرہ پندرہ منٹ تک یہی کرتی رہتی ہیں۔

لیڈی میک جھ: ایک دھبہ اور بھی ہے۔ ابھی اور بھی ہے۔

ڈاکٹر: ہاں، دھیان سے سنئے۔ وہ کچھ بول رہی ہیں۔ جو کچھ وہ کہیں گی میں یہیں اسے لکھ لوں گا، تاکہ مجھے ٹھیک سے یاد رہے کہ انھوں نے کیا کہا تھا۔

لیڈی میک جھ: نکل، اٹھ یہاں سے۔ کم بخت منحوس دھبہ، میں کہتی ہوں نکل۔ ایک... دو... تو بس یہی وقت ہے کہ گزرنے کا۔ دوزخ تو ہالکل دھندلی ہے، دھواں دھواں ہے۔ تو بہ تو بہ صاحب، سپاہی ہو کر ڈرتے ہو۔ اب ڈر کس کا جب کوئی ایسا ہے ہی نہیں جو ہماری طاقت کا حساب لے... مگر کسے خبر تھی کہ ان بڑھے میاں کے بدن میں اتنا خون ہوگا۔

ڈاکٹر: سنا آپ نے؟

لیڈی میک جھ: فائق کے امیر کی ایک بیگم تھی... اب کہاں ہے وہ؟ ارے کیا یہ ہاتھ اب کبھی پاک نہ ہوں گے؟ بس بس، صاحب، بس۔ آپ اس طرح چٹکیں اور لرزیں گے تو سب چوہٹ ہو جائے گا۔

ڈاکٹر: جی جی، آپ نے وہ بات جان لی جو آپ کے جاننے کی نہ تھی۔

خواص: ملکہ عالم نے بھی تو وہ کہہ ڈالا جو کہنے کا نہ تھا۔ یہ تو مجھے ٹھیک سے معلوم ہے۔ لیکن خدایا جانے ملکہ نے اور کیا کیا جانا اور دیکھا ہے۔

لیڈی میک جھ: بوسے خون ویسی ہی ہے ابھی تک ویسی ہی ہے۔ ہائے یہ ننھا من ہاتھ اب عربستان کی تمام خوشبوؤں سے بھی خوشبو نہ ہو سکے گا۔ ہائے۔

ڈاکٹر: اف کیسی آہ تھی! دل بے طرح بھرا ہوا ہے۔

ظاہر ہے کہ کہاں کئی سطروں پر مشتمل اور مکالمے کی قوت سے مزید زور حاصل کرتا ہوا ڈرامے کا کلواء اور کہاں دو مصرعوں پر مشتمل شعر، خاص کر جب ڈراما انگریزی جیسی چمک دار زبان کی ستر میں ہو، اور شعر اردو کے تنگ عروض کی پابندی اور بکھرا ر قافیہ کی بند شیج نہیں جکڑا ہوا ہو۔ لیکن دونوں کا تاثر ایک سا ہے، اور دونوں کی بدعینائی کارگرداریوں میں کئی مماثلتیں بھی ہیں، جیسا کہ میں اوپر عرض کر چکا

ہوں۔ یہ ضرور ہے کہ انگریزی ڈرامے کی بنیاد جرم و گناہ و خمیر کے احساس اور ملامت پر ہے، اور اردو شعر کی اساس ایک رسومیت مفروضے پر، لیکن یہی رسومیت مفروضہ شعر کو ڈرامائی تاؤ بھی عطا کرتا ہے۔ حضرت مجدد صاحب فرماتے ہیں کہ معشوق کی جہاں زیادہ محبوب ہے، کیونکہ وہ معشوق کی مراد ہے، جبکہ معشوق کا کرم اتنا لذت انگیز نہیں، کیونکہ اس میں عاشق کی مراد بھی شامل ہے۔ عشق و عاشقی کے اس تصور کے پس منظر میں میر کے معشوق کا ہاتھ دھوئے دھوئے رو دینا غیر معمولی قوت اور تاؤ کا حامل ہو جاتا ہے، کہ معشوق کی مراد تو یہی تھی کہ وہ قتل کرے، لیکن اس قتل کے عواقب خود اس پر کیا رد عمل پیدا کریں گے، اس سے وہ بے خبر تھا۔

میر کے شعر میں مضمون کی قوت اور گہرائی اور اس کی ڈرامائی شدت کا اندازہ کرنا ہو تو اس سے اس شعر کا موازنہ کریں۔ ان اشعار پر تبصرہ کرتے ہوئے سردار جعفری کہتے ہیں: ”شیکسپیر کے مشہور ڈرامے میک تھ میں جب اپنے مجرم خمیر کی ستائی ہوئی لیدی میک تھ خواب میں چلتی ہے تو وہ اپنے ہاتھوں کو اس انداز سے ملتی رہتی ہے کہ جیسے انھیں دھونے کی کوشش کر رہی ہو لیکن خون بے گناہ کے دھبے کسی طرح نہیں چھوٹتے اور وہ بڑبڑاتی ہے کہ عرب کا عطر بھی اس کے ہاتھوں سے خون کی بو کو نہیں دور کر سکتا۔ میر کا وہ محبوب بھی جو سفاک بادشاہوں اور خوں ریز فاتحوں کا کتا یہ ہے اپنے ہاتھ ملتا رہتا ہے۔“ اس کے بعد شعر زیر بحث نقل کر کے جعفری صاحب لکھتے ہیں کہ ”یہ جنون کی کیفیت ہے، جسے عام اصطلاح میں خون چڑھنا کہتے ہیں۔“ اس بات سے قطع نظر کہ میر کے معشوق کو اگر ”سفاک بادشاہوں اور خوں ریز فاتحوں کا کتا“ قرار دیں تو معنی نہ صرف بے حد محدود ہو جاتے ہیں، بلکہ پھر ہاتھ ملنے اور خون کے دھبے چھڑانے کی سہی کا جواز باقی نہیں رہتا، ایک بات یہ بھی ہے کہ اگر شعر زیر بحث کے سچے سے معشوق کا کوئی سفاک بادشاہ یا خوں ریز فاتح ہونا مقہور ہوتا ہے تو پھر ہمیں زبان کے اشاروں کو از سر نو سیکھنا پڑے گا۔ ایک مزید بات یہ ہے کہ ”خون چڑھنا“ کا محاورہ کسی لغت میں نہیں ملا، اور نہ اس سے وہ معنی ظاہر ہوتے ہیں جو جعفری صاحب نے بیان کئے ہیں۔ ”سر پر خون چڑھنا“، ”سر پر خون سوار ہونا“، ”خون سر پر چڑھ کر بولتا ہے“ وغیرہ محاورے تو ہیں، لیکن ان کے بھی معنی وہ نہیں جو جعفری صاحب نے ”خون چڑھنا“ کے بیان کئے ہیں۔

بنیادی بات تو یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری کی تعبیر و تشریح میں مضمون آفرینی کے اصول کو

نظر انداز کر دیں تو اس کے ساتھ انصاف نہیں ہو سکتا۔ مثلاً میر کا زیر بحث شعر مضامین کے ایک جال (matrix) کا حصہ ہے، اور اس کے معنی متعین کرنے میں اس جال (matrix) کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ خود میر نے یہ مضمون خان آرزو سے مستعار لیا ہے۔

داغ چھوٹا نہیں یہ کس کا لہو ہے قاتل
ہاتھ بھی دکھ گئے دامن ترا دھوئے دھوئے

میر کا شعر خان آرزو سے بہت بلند ہے، کیونکہ میر کے یہاں معنی اور لہجے کی کئی نہیں ہیں۔ لیکن خان آرزو کے شعر سے واقفیت نہ ہو تو میر کے اس شعر سے بھی پوری طرح واقفیت نہیں ہو سکتی۔ مضمون چونکہ استعارے پر مبنی ہوتا ہے، اور استعارے کا عام اصول یہ ہے کہ وہ اس حقیقت سے بڑا ہوتا ہے جس کو بیان کرنے کے لئے اسے لاتے ہیں (یعنی مستعار لڑ کے مقابلے میں مستعار منہ قوی تر ہوتا ہے) لہذا اس میں کثرت معنی کے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔ بدیں وجوہ کلاسیکی غزل کے نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ مضمون کو اس کے matrix میں رکھ کر دیکھنے پر قادر ہو۔ مثلاً زیر بحث شعر کے لئے خان آرزو کا شعر کلیدی اہمیت تو رکھتا ہی ہے، لیکن جو اشعار اور مضامین ۱/۴۰۰ پر گزر چکے ہیں، ان کو بھی ذہن میں رکھنا سودمند ہوگا۔ غالب کو یاد رکھئے کہ ان کا مضمون بھی خان آرزو اور میر ہی سے شروع ہوتا ہے۔

کی مرے نقل کے بعد اس نے جفا سے توبہ

ہائے اس زود پشیاں کا پشیاں ہونا

آخری بات یہ ہے کہ حکلم یا مقول کو اس بات پر کوئی رنج نہیں ہے کہ کسی کا (میر = عاشق یا = کوئی اہلی، ملاحظہ ہو شیلی کی نظم "عدل جہاگیری") خون ہو گیا۔ رنج اس بات کا ہے کہ خون کے دھبے چھڑانے میں معشوق کو اتنی مصیبت ہوئی۔ عشق میں نئے ذات ہو تو ایسی ہو۔

جناب عبدالرشید نے اس بات سے اتفاق کرتے ہوئے کہ شعر زیر بحث میں خون جنے کی بات ہے، خون سوار ہونے کی نہیں، دو شعر نقل کئے ہیں جن میں "خون چڑھنا" باندھا گیا ہے۔ لیکن ان اشعار کا میر کے زیر بحث شعر سے کچھ ربط نہیں۔ دوسری بات یہ کہ ان اشعار میں "خون چڑھنا" محذور نہیں ہے بلکہ "چڑھنا" بمعنی "اڑ کرنا" ہے، جس طرح "دوکان چلنا" محذور نہیں ہے بلکہ "چلنا" بمعنی "سر بزر

ہوتا“ ”مقبول ہوتا“ وغیرہ ہے۔ بہر حال عبدالرشید کے قتل کردہ شعر حسب ذیل ہیں۔

ڈورے نہیں ہیں سرخ تری چشم مست میں

شاید چڑھا ہے خون کسی بے گناہ کا

(سراج)

تجھ اپر خون بے گناہوں کا

چڑھ رہا ہے شراب کی سی طرح

(آبرو)

دونوں شعروں میں قتل کے بعد کی صورت حال کا بیان ہے لیکن سردار جعفری صاحب ”خون

چڑھنا“ سے ”خون کرنے کا ارادہ کرنا، خون کرنے پر یوں تیار ہو جاتا گویا جٹوں کا جوش ہو“ مراد لیتے ہیں

اور یہ معنی ”خون چڑھنا“ میں بالکل نہیں ہیں۔

۴۰۹

وا اس سے سر حرف تو ہو گو کہ یہ سر جائے
ہم طلق بریدہ ہی سے تقریر کریں گے

۴۰۹/۱ امام حسینؑ کی شہادت کے بارے میں روایت ہے کہ جب آپ کا سر مبارک نیزے پر علم کیا گیا تو آپ کی زبان مجریاں پر سورۃ کہف کی آیت جاری ہوئی۔

ام حسبہ ان اصعب الکھف
والسقیم کائنوا سن آیتنا عجیباً
(کیا آپ یہ خیال کرتے ہیں کہ غار
والے اور پہاڑ والے ہماری عجائبات میں
سے کچھ تعجب کی چیز تھے؟)

(ترجمہ: حضرت مولانا اشرف علی تھانوی)

بعض روایات میں یہ بھی ہے کہ جب آپ کا فرق مبارک یزید کے دربار میں لایا گیا تو اس وقت بھی آپ کی لسان حق بیان پر قرآن کی آیات جاری تھیں۔ شعر زیر بحث کے سیاق و سباق میں ان روایات کا یاد آنا لازمی ہے۔ چنانچہ گوئی چند نارنگ نے لکھا ہے کہ اس شعر کی ”اسمیری پر تاریخ کی پرچھائیں ہیں۔“ انھوں نے مزید لکھا ہے کہ اس شعر کا تعلق ”شہادت (حسینؑ) کے بعد کی روایت“ سے ہے، اور یہ کہ ”روایت لوک ورثے کا حصہ ہوتی ہے۔“ اس بات سے قطع نظر کہ ”تاریخ کی پرچھائیں“ اور ”لوک ورثے“ پر مبنی روایت، دونوں کی ایک جاتی تھوڑے سے تضاد کی حامل ہے، بنیادی بات بالکل صحیح ہے کہ شعر زیر بحث میں ان روایات کی گونج ہے جن کا میں نے اوپر ذکر کیا۔ لیکن نارنگ بھی سردار جعفری کی طرح (۴۰۸/۳) مضمون آفرینی کے اصول کو نظر انداز کر کے شعر کے معنی کو محدود کر رہے ہیں۔

بے شک شعر میں وہ معنی ہیں جو کہ بلائی روایت کے حوالے سے برآمد ہوتے ہیں۔ لیکن اس میں مزید معنی بھی ہیں۔ اور یہ مزید معنی اگر نہ ہوں تو شعر اس بلندر ہے سے گر جائے جس پر ہم اسے فائز دیکھتے ہیں۔ سب سے پہلے تو لفظی محاسن پر غور کریں، کہ ان سے بھی معنوی محاسن ہی پیدا ہوتے ہیں۔ ”سرخرف واہوتا“ کے معنی ہیں ”گفتگو کا سلسلہ شروع ہونا۔“ لیکن ”سردا ہونا“ کے معنی ہیں ”سرخاش ہو جانا“، کیونکہ ”کھل جانا“ بمعنی ”شق ہو جانا“ بھی ہے (جیسے دیوار کھلنا، سر کھلنا۔) لہذا ”سرخانا“ اور ”سرخرف واہوتا“ میں پر لطف مناسبت ہے۔ پھر، یہ قول محال بھی خوب ہے کہ سراڑ جائے تو ہم گفتگو کریں گے۔ یہ کنایہ بھی خوب ہے کہ گفتگو کرنا زیادہ اہم ہے، جان جانا اتنا اہم نہیں۔ (بلکہ چپ رہنا ہی موت ہے، ملاحظہ ہو ۲/۳۵۶) یہاں مزید باریکی یہ ہے کہ حرف کی صفات کے لئے ”بے صوت“ بھی مستعمل ہے اور ”شور انگیز“ بھی۔ لہذا حلق بریدہ سے جو صوت نکلے گی وہ بے صوت بھی ہوگی اور شور انگیز بھی۔ (”حرف بے صوت“ اور ”حرف شور انگیز“ دونوں ”بہارِ نجم“ اور ”آئندراج“ میں موجود ہیں۔) اور آگے چلئے۔ جب حلق پر تکوار یا خنجر چلے گا تو حلق میں درد کی سوزش ہوگی۔ لیکن ”حرف گلو سوز“ کے معنی ہیں ”حرف تند“ (”آئندراج۔“) چنانچہ اشرف ماثر عدرائی کا شعر ہے۔

خنجر ت حرف گلو سوز ز جوہر دار
ہست در سرزنش زخم زبانش گویا
(تیرے خنجر کا حرف بوجہ جوہر گلو
سوز ہے۔ گویا اس کی زبان (میرے)
زخم کی سرزنش میں مصروف ہے۔)

اشرف کے شعر میں بہت سی باریکیاں ہیں، جن کے بیان کا یہ موقع نہیں۔ لیکن اس کے مضمون سے یہ بات نکلتی ہے کہ وہ خنجر جو مقتول کے گلے پر چلا ہے، اس کا زخم گلو سوز ہے، لیکن ”گلو سوز“ بمعنی ”تند“ کی وجہ سے یہ نکتہ پیدا ہوا کہ یہ مقتول ہے جس کا حرف گلو سوز ہے، یعنی وہ اپنے قاتل پر طرود طعن کر رہا ہے۔

اب حلق بریدہ کے پیکر اور حلق بریدہ کی گفتگو کے مضمون پر غور کرتے ہیں۔ اس پیکر کے ساتھ اس مضمون کو شاید روی نے سب سے پہلے برتا ہے۔ مثنوی (دفتر سوم) میں مولانا فرماتے ہیں۔

حلق بریدہ جہد از جاے خویش
خون خود جوید زخوں پالاے خویش
(حلق بریدہ اپنی جگہ سے اچھل کر اپنا خون بہانے
والے سے خوں بہا طلب کرتا ہے۔)

چیکر کی شدت اور حرکت، اور مضمون کی اندرت قابل صد شائش ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ میر نے
اس سے استفادہ کیا ہے۔ پھر حلق بریدہ کے چیکر کو سودا اور معصفی نے درد کی طرح میں نکھی ہوئی ایک غزل
میں اپنے اپنے رنگ سے باندھا ہے۔

غافل ہے کوں ترا مری فرصت سے گوش دل
اے بے خبر میں تالہ حلق بریدہ ہوں

(سودا)

سودا نے میر کے مضمون کو تھوڑا بہت بھایا ہے۔ لیکن ان کا مصرع اولیٰ بہت الجھا ہوا ہے اور
ان کے شعر میں کثرت الفاظ بھی ہے۔ لیکن معصفی تو اتنا بھی مضمون نہ بنا سکے۔

نے رخم خوں چکاں ہوں نہ حلق بریدہ ہوں
عاشق ہوں میں کسی کا اور آفت رسیدہ ہوں

یہ بات صاف ظاہر ہے کہ مضمون کے امکانات کو بروئے کار لانے کے لئے جس استعاراتی
قوت کی ضرورت تھی، وہ سودا اور معصفی کے شعروں میں استعمال نہ ہو سکی۔ غالب نے اس زمین میں تین
غزلیں کہیں، دو نو عمری میں اور ایک بچی عمر میں۔ لیکن انھوں نے تینوں غزلوں میں ”حلق بریدہ“ سے
احراز کیا۔ بظاہر انھیں اس بات کا احساس تھا کہ وہی اور میر کے سامنے یہ مضمون سرسبز نہ ہو سکے گا۔ غالب
نے اپنی دوسری غزل میں ”زبان بریدہ“ کا چیکر اور مضمون خوب استعمال کیا، اور یہاں ان کا خاص تجربہ
رنگ بھی نمایاں ہے۔

بیدا نہیں ہے اصل تک و تاز جیتو

مانند موج آب زبان بریدہ ہوں

میر نے حلق بریدہ / زبان بریدہ سے گفتگو کا مضمون ایک بار اور بھی باندھا ہے۔

كفا كفا عفن زباں ٲه مرے آئے هو كے قتل
ماتند خامه مو كه مرا سر قلم كفا

(دوان سوم)

فهاں تشبفاه كے تصنع؁ اور مصرع كائى مى قائل كے حذف كے باعث شعر بهت ٲهسسا هو
كفا۔ لفن غالب نے فف مضمون اٹھا فا اور اسے آسان ٲر ٲهچا فوا ۔
لكھتے رھے جنوں كى كفا فاء خوں ٲكاں
هر ٲهر اس مىں هاءه هارے قلم هوئے

۴۱۰

بھڑکے ہے آتش گل اے ابر تر ترم
گوشتے میں گلستاں کے میرا بھی آشیاں ہے

۴۱۰/۱ اس شعر میں سب سے پہلی دلچسپ بات تو یہ ہے کہ اگرچہ اس کے مضمون کے تمام افرا
تبادل اور عام ہیں، لیکن میر نے انہیں یک جا کر کے پلٹ دیا ہے۔ یعنی یہ بات تو مرغوب و محبوب اور
زندگی کا مقصود ہے کہ آتش گل ہمیں جلا کر خاک کر دے۔ (= ہم معشوق کے ہاتھوں اپنی جان کھوئیں۔)
لیکن یہاں آتش گل کی بھڑک اور ترازت دیکھ کر ابر تر کو پکارا جا رہا ہے، کہ تو آکر آگ کو بجھا دے، کیونکہ
اس گلشن کے ایک کونے میں میرا بھی چھوٹا سا آشیاں ہے۔ اور وہ بھی آگ کی لپٹوں میں آیا چاہتا ہے۔
بظاہر تو یہ مضمون مرتبہ عاشقی سے گرا ہوا ہے، لیکن دراصل اس میں کئی تہیں ہیں۔

پہلی بات تو یہ کہ ابر تر جتنا بر سے گا، آتش اتنی ہی زیادہ بھڑکے گی، کیونکہ ہمارے یہاں تو
برسات ہی میں ہر طرف گل و بزمہ کا جوش ہوتا ہے۔ بارش جتنی زیادہ ہوتی ہے اتنا ہی جوش نمودار ہوتا ہے
اور پھول چٹاں ہر طرف نظر آتی ہیں۔ لہذا ابر تر کو برسنے کی دعوت دینا، دراصل آتش گل کے اور وہ بھگائے
جانے کا تقاضا کرنا ہے۔ ایسی صورت میں شکم کے آشیاں کا بچ رہنا معصوم۔ موجودہ معنی کی رو سے یہ شعر
دریاد کے اس اصول کو قائم کرتا ہوا نظر آتا ہے کہ متن بظاہر کچھ کہتا ہے لیکن دراصل کچھ اور کہتا ہے۔ اور اس
سے پال دمان یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ متن کی نوعیت ہی ایسی ہوتی ہے کہ وہ فضاے مصنف سے یا اپنے ظاہری
معنی سے بالآخر بے نیاز ہو جاتا ہے۔

تھوڑا اور غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے جتنا ہم نے گذشتہ تشریح میں
دیکھا فرض کیجئے ہر طرف بارش کا جوش ہے اور گلشن میں جگہ جگہ بزمہ و گل آگ رہے ہیں، یعنی آتش گل

خوب بھڑکی ہوئی ہے لیکن شکلم کا آشیاں تو ”گوٹھے میں گھستاں کے“ ہے، لہذا وہاں تک ابھی تک آتش گل نہیں پہنچی ہے۔ لہذا شکلم کی استدعا ہے کہ اے ایر تر، ہم بھی ایک کونے میں پڑے ہیں۔ ہم پر دم کر اور ادھر آ کر برس، تاکہ آتش گل ہمارے آشیاں تک پہنچ جائے اور اسے اور ہمیں اپنے شعلوں کی آغوش میں لے لے۔

”ترجم“ کے معنی ہیں ”مہربانی کرنا“، ”بخشنا“ (بخشورن۔) ملاحظہ فرمائیں ”منتخب اللغات“۔ موخر الذکر معنی کے پھر دو معنی ہیں: (۱) گناہ معاف کرنا اور (۲) عطا کرنا۔ ”المصادر“ ہم دیکھتے ہیں کہ دونوں ہمارے مفید مطلب ہیں۔ یعنی اے ایر مجھے بخش دے (آگ سے محفوظ رکھ۔) یا اے ایر مجھے بھی اپنی فیاضی سے بہرہ یاب کر۔ (آتش گل کو اس قدر بھڑکا کہ وہ مجھ تک پہنچ جائے۔) یا اے ایر مجھ پر بھی مہربانی کر (اور مجھے جلنے سے بچالے۔)

اب اس بات پر غور کرتے ہیں کہ اگر شکلم کو آشیاں بچانے کی فکر ہے تو ایسا کیوں ہے؟ ممکن ہے یہ محض ہوس اور زندگی سے بزدلانہ لگاؤ کی بنا پر ہو۔ (ملاحظہ ہو ۳۶۳/۴) ممکن ہے شکلم کے ذہن میں منصوبہ ہو کہ آتش گل کے ذریعہ باغبان اور صیاد جب جل چکیں گے تو میں باغ میں آزادی سے رہوں گا اور اس منصوبے کو پورا کرنے کے لئے وہ یہ چالاکی کر رہا ہو کہ ایر تر سے رحم کی بھیک مانگ رہا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے حسن اور دلکشی کی اس قدر کثرت دیکھ کر شکلم کے ہاتھ پاؤں پھول گئے ہوں، اور وہ اس قدر حسن کو برداشت اور انگیز کرنے کی قوت چاہتا ہو۔ یعنی وہ آتش گل میں جل مرنے کے پہلے اس سے پوری طرح لطف اندوز ہونا چاہتا ہو۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ معشوق کو ”آتش رنگ“ اور ”آتش رخ“ وغیرہ بھی کہتے ہیں۔ لہذا آتش گل کے بھڑکنے سے یہ مراد بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کسی بنا پر برا فروختہ ہے (مستی سے برا فروختگی کے مضمون پر ملاحظہ ہو ۱۷۸/۲) اور اس کی برا فروختگی سے عاشق کو خوف آرہا ہے۔ ہر حال جس طرح بھی دیکھیں شعر کا مضمون بہت تازہ اور دلچسپ ہے۔ شاکر ناجی نے عام مضمون کو لے کر کہ جو آتش گل میں جل کر جان نہ دے اس پر لوگ انگشت نما ہوں گے، عمدہ شعر کہا ہے۔

اک آتش بہار سے بچ گئی ہے دیکھئے
بلبل کے حق میں گل نہ اکر خدنی کرے

حق یہ ہے کہ تاجی کے شعر میں ڈرامائیت نے اسے میر کے شعر سے بہتر بنا دیا ہے۔ لیکن
میر کے مصمون کی تازگی بھی اپنی جگہ پر ہے۔ ان کے مصرع کافی میں روزمرہ کی برجستگی اور انداز کا
گھریلو پن پر لطف ہے، گویا اکسار سے کہہ رہے ہوں کہ بھائی کسی گوشہ باغ میں ایک چھوٹی سی کنیا
ہماری بھی ہے۔

۳۱۱

پھر اس سے طرح کچھ جو دعوے کی سی ڈالی ہے
کیا تازہ کوئی گل نے اب شاخ نکالی ہے

دیہی کو نہ کچھ پوچھو اک بھرت کا ہے گڑوا بھرت = ایک تلوڑ دھات۔
ترکیب سے کیا کہتے سانچے میں کی ڈھالی ہے گڑوا = پانی نکالنے کا چھوٹا برتن

ہم قد خیدہ سے آغوش ہوئے سارے
پر فائدہ تھے سے تو آغوش وہ خالی ہے

ہے گی تو دو سالہ پر ہے دختر رز آفت
کیا پیر مغاں نے بھی اک چھوکری پالی ہے

خوں ریزی میں ہم سوں کی جو خاک برابر ہیں
کب سر تو فرد لایا امت تری عالی ہے

۳۱۱/۱ اس شعر میں مضمون کچھ نہیں، لیکن رعایت کا کرشمہ اس میں خوب جوہر ہے۔ ”دعویٰ“ بمعنی جھگڑا ہے، اور ”طرح ڈالنا“ بمعنی ”آغاز کرنا“۔ ”شاخ نکالنا“ کے معنی ہیں ”میب نکالنا“، ”کوئی نئی بات نکالنا“ (عام طور پر برے معنی میں آتا ہے) ”کوئی معاملہ یا جھگڑا پیدا کرنا“ وغیرہ۔ لہذا معنی یہ ہوئے کہ مستحق نے گلاب کے پھول سے جھگڑے کی جوئی طرح ڈالی ہے، تو کیا اس وجہ سے کہ پھول نے اپنی

تعلیف میں کوئی نئی بات نکالی ہے، یا اس نے معشوق کی مخالفت کرتے ہوئے اس میں کوئی نیا عیب نکالا ہے؟ دوسرے معنی یہ ہوئے کہ پھول جو معشوق سے در پارہ برسر جنگ ہونا چاہتا ہے تو کیا اب کی بار گل نے کوئی نئی چیز حاصل کر لی ہے جس کے بل بوتے پر وہ معشوق سے آمادہ جنگ ہے؟ مضمون یہ ہوا کہ معشوق اور گل میں (بوجہ حسن و زناکت) باہم مقابلہ اور رقابت ہے۔

ظاہر ہے کہ مضمون کچھ نہیں، اور معنی کی دو تہوں کے باوجود شعر میں کوئی خاص زور نہیں دکھائی دیتا۔ لیکن اب رعایتوں پر غور کریں۔ ”ذالی“ اور ”شاخ“ میں ضلع کا تعلق ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱۸۸/۱)۔ ”طرح ذالنا“ بمعنی ”بنیاد ذالنا“ اور ”تازہ شاخ نکالنا“ میں بھی ضلع کا ربط ہے۔ ”طرح“ اور ”تازہ“ میں بھی ضلع ہے، کیونکہ ”طرح کش“ بمعنی ”شبیہ ساز“ ہے، اور شبیہ میں تازگی نہ ہو تو اس کی کوئی قدر نہیں۔ ”تازہ“ اور ”گل“ میں رعایت اور مناسبت ظاہر ہے۔ ”گل“ اور ”شاخ“ کی رعایت سامنے کی ہے۔ ”دھوی“ (معنی ”بھگوا“) اور ”شاخ“ (شاخ نکالنا = عیب نکالنا وغیرہ) میں ضلع کا ربط ہے۔ ”گل“ اور ”نکالی“ میں بھی ضلع ہے، کیونکہ پھول شاخ پر نکلتا ہے۔ غرض کہ پورا شعر رعایتوں سے رنگین ہے۔

۳۷/۲ بدن کو سانچے میں ڈھلا ہوا کہ تمام مضمون ہے۔ خود میر نے اسے کئی جگہ اور برتا ہے۔
 ڈول بیاں کیا کوئی کرے اس وعدہ خلاف کی دیکھی کا
 ڈھال کے سانچے میں صانع نے وہ ترکیب بنائی ہے
 (دیوان چہارم)

اتنی سڈول دیکھی دیکھی نہ ہم سنی ہے
 ترکیب اس کی گویا سانچے میں گئی ہے ڈھالی
 (دیوان ششم)

پھر اسے مختلف شعرا نے (غالباً میر کی دیکھا دیکھی) میر کے سے انداز میں باور دینے کی
 کوشش کی۔

ترکیب کو دیکھ اس کے خوش اسلوب بدن کی
جیسے کہ وہ سانچے سے ابھی ڈھال دیا ہے
(مصطفیٰ)

مصطفیٰ کے شعر میں میر کے تینوں شعروں کا اثر صاف ظاہر ہے۔ لیکن وہ بات مان لے گئے
ہیں۔ بعد کے لوگوں کو اتنی بھی کامیابی نہ ملی۔

دست قدرت نے بتایا ہے تجھے اے محبوب
ایسا ڈھالا ہوا سانچے میں بدن ہے کس کا
(آتش)

ڈھالے ہوئے ہیں سانچے میں یہ بھی بدن کی طرح
ہر گز ستار نے ترے زیور گھڑے نہیں
(علی لوسط رشک)

رشک کے شعر میں زیوروں کے مضمون نے لطف پیدا کر دیا ہے۔ آتش کے یہاں محض پہنکی
لفاعی ہے۔ اب اس بات پر غور کریں کہ جس مضمون کو بہت سے شعرا نے باندھا ہے اور جسے خود میر نے کم
سے کم دو بار اور نظم کیا، اسے زیر بحث شعر میں میر نے کس بلندی پر پہنچا دیا ہے۔

سب سے پہلے تو لفظ ”دیہی“ کو دیکھئے، کہ وہ تازہ بھی ہے اور اس میں ایک گہری جلی لذت
بھی ہے۔ یہ لفظ بیگمات اور خواتین کے بدن کے لئے نہیں، اور نہ فو خیر لڑکیوں کے بدن کے لئے مناسب
ہے۔ اس کا صحیح معنی تو عام زندگی میں نظر آنے والی کاج کرتی ہوئی محنت کش عورتوں کے جسم کو بیان
کرنے میں ہے، جہاں تھوڑا بہت پردہ اور تھوڑی بہت بے پردگی مل کر دلاں بارت کے قول کی یاد دلاتی
ہے کہ بدن کے جو حصے چھپے رہتے ہیں ان کا لطف اسی بات میں ہے کہ بدن تھوڑا بہت عریاں بھی ہو۔
”سڈول“ کا لفظ دیوان ششم والے شعر میں خوب ہے، لیکن یہاں ”بھرت کا گڑوا“ کہہ کر ایسی عجیب و
ناور تشبیہ قراہم کی ہے کہ شیکسپیر جیسے وسیع الخیال اور گہریلو باتوں کے ماہر شاعر کا بھی ذہن وہاں تک جانا
شاید محال تھا۔ ”بھرت“ (اس کا تلفظ رائے متحرک سے بھی ہے اور رائے ساکن سے بھی) کو جست، سیرہ
اور تانہ ملا کر بناتے ہیں۔ لہذا اس کا رنگ سبزی مائل سرخ ہوتا ہے۔ ناجی نے غالباً اسی کو ذہن میں رکھ کر کہا

ہے اور خوب کہا ہے ۔

دہ سانولا دہ سہرا دہ گندی دہ گورا

مجھ نقد دل کو جیتا اب مگر کر کسی نے

گڑوا (کاف مفتوح بقول ”نور اللغات“۔ فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں میں کاف مضموم لکھا ہے۔ ہماری طرف ”گڑوی“، ”گڑوا“ دونوں کاف مفتوح سے بولتے ہیں۔) پانی نکالنے یا رکھنے کا چھوٹا برتن ہوتا ہے جو چھوٹے سے گھڑے کی شکل کا ہوتا ہے، لیکن اس کی گردن ذرا لمبی ہوتی ہے۔ مولوی ظفر الرحمن (”فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں“ جلد سوم) نے کہا ہے کہ دلی کی ڈونگیا، ڈبولیا، اور گڑوا ایک ہی شے ہیں۔ یعنی یہ ایک چھوٹا سا برتن ہوا جس کی شکل سڈول، دائروی اور گڑھی دار ہوتی ہے۔ (فرہنگ میں جو تصویر دی ہے اس کے اعتبار سے اس میں پنڈل بھی ہوتا ہے، لیکن ہماری طرف گڑوی/گڑوا بے جھکے بھی ہوتے ہیں۔) ہر صورت میں اس کی شکل زنانہ جسم کی آفاقی علامت کی یاد دلاتی ہے۔ یعنی ایک تھوڑی گول منول سی چھوٹے قد اور گھٹے ہوئے بدن کی لڑکی، جس کا رنگ ہنسی کا ہے، اس کو میر نے بھرت کا گڑوا کہا ہے۔ ایسی تشبیہ ہی محض لاسکتا تھا جس کا مشاہدہ بے پناہ، تجلّیل بے لگام، اور جس کے ذہن و فکر کی جڑیں روزمرہ زندگی میں پیوست ہوں۔ معنی کو جسم کے بیان میں لامسہ، باصرہ ہر طرح کے پیکر پر قدرت تھی، لیکن اس قدر گھریلو پیکر اور وہ بھی اس قدر غیر معمولی، ان کی دسترس سے کوسوں آگے ہے۔ چنانچہ ان کے شعر میں ”ترکیب“ اور ”خوش اسلوب“ جیسے عمدہ لفظ تو ہیں، لیکن ان کی بداعت متوقع ہے۔ ”گڑوا“ کی طرح کا غیر متوقع بداعت والا لفظ ان کے ذخیرۃ الفاظ میں نہیں۔

”بھرت“ چھوٹی قیمت کے سکوں کے اس مجموعے کو بھی کہتے ہیں جس کی مجموعی قیمت پورا روپیہ ہو۔ یعنی ”بھرت“ کے اس مفہوم میں بھی سڈول پن اور تناسب ہونے کا مفہوم شامل ہے، کہ سب سکے اس تناسب میں ہوں کہ ایک مکمل روپیہ بن جائیں۔ علیٰ ہذا القیاس خوبصورت جسم بھی ایسا ہی ہو سکتا ہے کہ ممکن ہے الگ الگ کوئی حصہ بدن کسی خاص حسن کا حامل نہ دکھائی دے، لیکن سب مل کر قیامت برپا کریں۔ اگلے مصرعے میں لفظ ”ترکیب“ سے ان معنی کو تقویت ملتی ہے۔ ”ترکیب وادون“ کے معنی ہیں ”کسی چیز کو شکل عطا کرنا، کسی چیز کو بنانا۔“ (اسلمی گام۔) ”ترکیب“ کا لفظ میر نے ۳۱۲/۲ میں بھی

بڑی خوبصورتی سے برتا ہے۔ مصرع ثانی میں ”سے“ بمعنی ”بارے میں“ ہے اور فارسی کے ”از“ کا ترجمہ ہے، جیسا کہ ہم ۳۰۹/۲ پر ابوطالب کلیم کے شعر میں دیکھ چکے ہیں۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ اسلوب نہایت عمدہ ہے، کہ پہلے استفہام انکاری ہے اور پھر جواب۔ یعنی سوال کا جواب ممکن بھی نہیں، اور جواب دے بھی دیا ہے۔ معنی اور زور کلام اور توازن کا کرشمہ ہے کہ شعر ہے۔ اس مضمون پر جتنے شعر ہم نے اوپر دیکھے ہیں ان میں سے کسی میں یہ بات نہیں کہ سانچے میں ڈھالنے والی بات تو خبریہ اسلوب میں ہو، اور اس کا مسند (یا مبتدا) انشائیہ ہو۔

”ترکیب“ کا لفظ دیوان دوم میں بھی میر نے خوب برتا ہے، لیکن وہاں مصرع ثانی کے انشائیہ انداز، اور ردیف (ہائے رے) کی بے ساختگی ”ترکیب“ کے حسن پر حاوی ہو گئے ہیں۔

رنگینے ہی کے ہے قابل یار کی ترکیب میر

واہ رے چشم و اہدو قدم و قامت ہائے رے

اس شعر سے یہ بات بہر حال صاف ہو جاتی ہے کہ میر نے ”ترکیب“ کو ”ترکیبی عمل“ (Composition) کے معنی میں برتا ہے۔

۳۱۱/۳ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے، کہ اس میں حسرت، ہوسناکی، اور ظرافت کا ایسا استخراج ہے کہ یہ کہنا مشکل ہے کہ کون سا عنصر حاوی ہے۔ اپنے قد خیدہ کو آغوش سے استعارہ کرنا نہایت بدیع ہے، لیکن اس سے بھی بدیع تر یہ بات ہے کہ اس آغوش کو معشوق سے خالی دیکھ کر افسوس کیا ہے۔ یعنی افسوس اپنے بڑھاپے پر نہیں، بلکہ اپنی محرومی پر ہے۔ درندہ بڑھاپے میں بھی یہ دلولہ رکھتے ہیں کہ معشوق کو آغوش میں لے لیں۔

اس زمین میں سودا اور مصحفی نے بھی غزلیں کہی ہیں۔ مصحفی نے ”خالی“ کا قافیہ ”آغوش“ کے مضمون کے ساتھ باندھا ہے، اور سچی بات یہ ہے کہ اگرچہ اس میں میر کی سی لطافت نہیں، لیکن مصحفی کا مضمون میر کے مضمون سے زیادہ نادر ہے۔

کیا جانے گیا ہوں میں آغوش میں کس گل کے

آغوش مری مجھ سے اس رات کو خالی ہے

ہے، اور خوب کہا ہے۔

وہ سانولا وہ سبزا وہ گندی وہ گورا
مجھ نقد دل کو بیٹا اب مکر کر کسی نے

گزوا (کاف مفتوح بقول ”نور اللغات“۔ فرہنگ اصطلاحات پیشہ دراز میں کاف مضموم لکھا ہے۔ ہماری طرف ”گزوی“، ”گزوا“ دونوں کاف مفتوح سے بولتے ہیں۔) پانی نکالنے یا رکھنے کا چھوٹا برتن ہوتا ہے جو چھوٹے سے گزے کی شکل کا ہوتا ہے، لیکن اس کی گردن ذرا لمبی ہوتی ہے۔ مولوی ظفر الرحمن (”فرہنگ اصطلاحات پیشہ دراز“ جلد سوم) نے کہا ہے کہ دلی کی ڈونگیا، ڈیولیا، اور گزوا ایک ہی شے ہیں۔ یعنی یہ ایک چھوٹا سا برتن ہوا جس کی شکل سڈول، دائروی اور کٹھی دار ہوتی ہے۔ (فرہنگ میں جو تصویر دی ہے اس کے اعتبار سے اس میں ہینڈل بھی ہوتا ہے، لیکن ہماری طرف گزوی/گزوا بے ہتھے کے بھی ہوتے ہیں۔) ہر صورت میں اس کی شکل زنانہ جسم کی آفاقی علامت کی یاد دلاتی ہے۔ یعنی ایک تھوڑی گول مثول سی چھوٹے قد اور گھٹے ہوئے بدن کی لڑکی، جس کا رنگ سبز سنہرا ہے، اس کو میر نے بھرت کا گزوا کہا ہے۔ ایسی تشبیہ وہی شخص لاسکتا تھا جس کا مشاہدہ بے پناہ، محفل بے لگام، اور جس کے ذہن و فکر کی جڑیں روزمرہ زندگی میں پیوست ہوں۔ مصحفی کو جسم کے بیان میں لاسمہ، ہاصرہ ہر طرح کے پیکر پر قدرت تھی، لیکن اس قدر گھریلو پیکر اور وہ بھی اس قدر غیر معمولی، ان کی دسترس سے کوسوں آگے ہے۔ چنانچہ ان کے شعر میں ”ترکیب“ اور ”خوش اسلوب“ جیسے عمدہ لفظ تو ہیں، لیکن ان کی بداعت متوقع ہے۔ ”گزوا“ کی طرح کا غیر متوقع بداعت، دلالات لفظ ان کے ذخیرۃ الفاظ میں نہیں۔

”بھرت“ چھوٹی قیمت کے سکوں کے اس مجموعے کو بھی کہتے ہیں جس کی مجموعی قیمت پورا روپیہ ہو۔ یعنی ”بھرت“ کے اس مفہوم میں بھی سڈولی پن اور تناسب ہونے کا مفہوم شامل ہے، کہ سب سیکے اس تناسب میں ہوں کہ لکڑی کا ایک ٹھیل روپیہ بن جائیں۔ علیٰ ہذا القیاس خوبصورت جسم بھی ایسا ہی ہو سکتا ہے کہ ممکن ہے الگ الگ کوئی حصہ بدن کسی خاص حسن کا حامل نہ دکھائی دے، لیکن سب مل کر قیامت برپا کر دیں۔ اگلے مصرعے میں لفظ ”ترکیب“ سے ان معنی کو تقویت ملتی ہے۔ ”ترکیب وادون“ کے معنی ہیں ”کسی چیز کو شکل عطا کرنا، کسی چیز کو بنانا۔“ (اشاعت گاہ۔) ”ترکیب“ کا لفظ میر نے ۱۲/۲ میں بھی

بڑی خوبصورتی سے برتا ہے۔ مصرع ثانی میں ”ے“ بمعنی ”بارے میں“ ہے اور فارسی کے ”از“ کا ترجمہ ہے، جیسا کہ ہم ۳۰۹/۲ پر ابو طالب کلیم کے شعر میں دیکھ چکے ہیں۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ اسلوب نہایت عمدہ ہے، کہ پہلے استفہام انکاری ہے اور پھر جواب۔ یعنی سوال کا جواب ممکن بھی نہیں، اور جواب دے بھی دیا ہے۔ معنی اور زور کلام اور توازن کا کرشمہ ہے کہ شعر ہے۔ اس مضمون پر جتنے شعر ہم نے لو پر دیکھے ہیں ان میں سے کسی میں یہ بات نہیں کہ سانچے میں ڈھالنے والی بات تو خبر یہ اسلوب میں ہو، اور اس کا مسند (یا مبتدا) انشائیہ ہو۔

”ترکیب“ کا لفظ دیوان دوم میں بھی میر نے خوب برتا ہے، لیکن وہاں مصرع ثانی کے انشائیہ انداز، اور ردیف (ہائے رے) کی بے ساختگی ”ترکیب“ کے حسن پر حاوی ہو گئے ہیں۔

رکھنے ہی کے ہے قائل یار کی ترکیب میر
داہ رے چشم و ابرو قدو قامت ہائے رے

اس شعر سے یہ بات بہر حال صاف ہو جاتی ہے کہ میر نے ”ترکیب“ کو ”ترکیبی عمل“ (Composition) کے معنی میں برتا ہے۔

۳۱۱/۳ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے، کہ اس میں حسرت، ہوسناکی، اور ظرافت کا ایسا امتزاج ہے کہ یہ کہا مشکل ہے کہ کون سا عنصر حاوی ہے۔ اپنے قد فیدہ کو آغوش سے استعارہ کرنا نہایت بدیع ہے، لیکن اس سے بھی بدیع تر یہ بات ہے کہ اس آغوش کو معشوق سے خالی دیکھ کر انسوس کیا ہے۔ یعنی انسوس اپنے بڑھاپے پر نہیں، بلکہ، اپنی محرومی پر ہے۔ ورنہ بڑھاپے میں بھی یہ دلولہ رکھتے ہیں کہ معشوق کو آغوش میں لے لیں۔

اس زمین میں سودا اور مصحفی نے بھی غزلیں کہی ہیں۔ مصحفی نے ”خالی“ کا قافیہ ”آغوش“ کے مضمون کے ساتھ باندھا ہے، اور یہی بات یہ ہے کہ اگرچہ اس میں میر کی سی طباعی نہیں، لیکن مصحفی کا مضمون میر کے مضمون سے زیادہ نادر ہے۔

کیا جانے گیا ہوں میں آغوش میں کس گل کے
آغوش مری مجھ سے اس رات کو خالی ہے

”گالی“ کا قافیہ اس زمین میں شاید سب سے مشکل تھا۔ تینوں استادوں نے اسے باندھا

ہے، اور یہاں سودا سب پر باری لے گئے ہیں۔

مجلس میں کوئی اس کی کیا چاؤے کہ اب واں تو

ہر حرف میں جھڑکی ہے ہر بات میں گالی ہے

(مصطفیٰ)

عزت کی کوئی صورت دکھائی نہیں دیتی

چپ رہنے تو چٹک ہے کچھ کہئے تو گالی ہے

(میر)

ہر بات پہ ہے میری اوروں سے اسے چٹک

مجھ پر وہ کٹاہی ہے نوکر پہ جو گالی ہے

(سودا)

سودا کے شعر میں اتنی باریکیاں ہیں کہ ان کو بیان کرنے کے لئے بہت وقت چاہئے۔ فی الحال

یہی عرض کرتا ہوں کہ شکست خوردہ یا ناقہ دری کے شاکی ذہن کی نفسیات کا اس سے عمدہ بیان دوسروں میں
ناممکن ہے۔

۴/۴۱۱ دختر نے کی شوخی اور آزاد روی کا مضمون بیدل سے بہتر شاید کسی نے نہ باندھا ہو۔

آفت ایجاد است طبع از دست گاہ خود سری

دختر رزق منہ ہا ی زاید از بے شوہری

(چونکہ اس میں خود سری کی صلاحیت بہت ہے

اس لئے وہ بڑی آفت ایجاد ہے۔ شوہر نہیں

رکھتی اس لئے دختر رزق طرح طرح کے فتنے جتنی

رہتی ہے۔)

مرزا جان پیش نے بھی ذرا ہلکا مضمون بڑے لطف سے باندھا ہے۔

پھرتی ہے منہ ملاتی ہر منہ سے دختر رز
اللہ رے کیا اسے بھی مستی لگی ہوئی ہے مستی لگتا = منسی بندہ پیدا ہوتا
میر نے دیوان اول ہی میں دو سالہ دختر رز کا مضمون باعہا ہے لیکن کسی خاص امتیاز کے
ساتھ نہیں۔

ہم جوانوں کو نہ چھوڑا اس سے سب پکڑے گئے
یہ دو سالہ دختر رز کس قدر شہا ہے
میرزا جعفر راہب اسماعیلی کا ایک بہت دلچسپ شعر ہے جس کا بنیادی مضمون تو کچھ اور ہے،
لیکن اس میں دختر رز کا مضمون بھی انتہائی خوبی سے آگیا ہے۔
ماتے شد کہ دریں سے کدہ خیارہ کشم
تارسد دور بمن دختر رز پیر شدہ است
(ایک مدت سے میں اس سے کدے میں جمایوں
پر جمای لے رہا ہوں۔ ایسا لگتا ہے کہ مجھ تک پہنچے
کھینچے دختر رز بوڑھی ہو جائے گی۔)

شراب کے سر چڑھنے کے مضمون پر ہم آبرو کا نہایت عمدہ شعر دیکھ چکے ہیں (۳۷۰/۱) لیکن
میر کا زیر بحث شعر بھی اپنے امتیازات دکھتا ہے۔
مصرع ثانی کی بے تکلفی اور شوخی، اس کا انشائیہ اسلوب، دختر رز کو ”چھو کری“ کہنا، اور ”پالی“
کی دو معنویت بہت خوب ہیں۔ (پا + لی یعنی حاصل کر لی ہے اور ”پالی“ ہے، یعنی پرورد۔) ”دو سالہ“
کے اعتبار سے ”پیر مغان“ کا لطف بیان اس پر مستزاد ہے، کہ مئے دو سالہ بہت تند و تیز ہوتی ہے۔ لہذا آخر
کے پاس دو سالہ چھو کری ہونا عمدہ ہے، اور یہ بات عمدہ تر ہے کہ مئے دو سالہ اپنی تندی کے اعتبار سے
بڑے بڑوں کے چمکے چہرے اور تہی ہے۔

مئے دو سالہ کا مضمون حافظ نے کثرت سے اور ہمیشہ بڑی خوبی سے باعہا ہے۔

چل سال رنج و طبع کشیدیم و عاقبت
تدبیر ما بدست شراب دو سالہ بود

(چالیس برس تک میں نے رنج و غم اٹھائے آخر
 شراب دو سالہ میرا علاج ثابت ہوئی۔)
 مئے دو سالہ و محبوب چارہ سالہ
 ہمیں بس است مرا صحبت صغیر و کبیر
 (شراب دو سالہ اور چودہ برس کے سن کا
 معشوق، بس انھیں صغیر و کبیر کی صحبت میرے لئے
 بہت ہے۔)

حافظ کے کلام کی تصوفانہ تعبیر کا ایک طریقہ یہ بھی استعمال کیا گیا ہے کہ ”مئے دو سالہ“ اور اس طرح کے دوسرے الفاظ و تراکیب کو مصطلحات فرض کیا جائے اور ان کے عارفانہ معنی مقرر کئے جائیں۔ چنانچہ صغیر و کبیر والے شعر پر بحث کرتے ہوئے یوسف علی شاہ چشتی نظامی اپنی ”شرح یوسفی“ میں لکھتے ہیں کہ شراب دو سالہ اور معشوق چارہ سالہ دونوں سے ”شراب معرفت“ مراد ہے۔ ایک کچھ کم تند و موثر ہے، اور ایک زیادہ۔ پھر وہ کہتے ہیں کہ ”مئے دو سالہ مئے وحدت ہر دو چشم خمور شاہد کی بھی ہو سکتی ہے، ہر یک وجہ کہ لغت میں سال سر و چشمہ آب کو کہتے ہیں اور چشم بھی سر و چشمہ آب اشک ہے۔“ وہ مزید کہتے ہیں کہ ”محبوب چارہ سالہ سے شاہد نو جوان امر و مراد ہے۔“ ایک اور شعر کی شرح میں انھوں نے لکھا ہے کہ ”عشق مجازی کا مادہ رجولیت ہے۔ اور جب عشق مجازی سے حقیقت کو پہنچا پھر رجولیت کی حاجت نہیں۔ اس واسطے عشق اول کو رجولیت درکار ہے اور شاہدہ معرفت تشبیہ کو شاہدہ صورت عمر و بکر ضرور ہے۔“ لہذا ایک اعتبار سے مئے دو سالہ اور محبوب چارہ سالہ دونوں شراب معرفت ہیں، اور ایک اعتبار سے ایک تو شراب معرفت ہے اور دوسرا وہ مجاز ہے جس سے حقیقت تک پہنچ سکتے ہیں۔ (البحر زقطرة الحقیقت = مجاز، حقیقت کا پل ہے۔) یوسف علی شاہ صاحب کی شرح کو اگر میر کے شعر پر منطبق کریں تو ”بیر مغان“ سے بقول یوسف علی شاہ مراد ہوگی ”بیر غم عشق“ جو کہ ”شراب معرفت“ چلا کر سر معرفت سے مست و مدہوش کرتا ہے۔“ (یہ اصطلاح حافظ کے مشہور شعر ”بے سجادہ رنگیں کن گرت ہر مغان گوید/ کہ سالک بے خبر نبود ز راہ درسم منزلہا“ سے مستخرج کی گئی ہے۔) لہذا ”مئے دو سالہ“ = شراب معرفت اور اس شرح کی روشنی میں میر کے شعر کو مستانہ عارفانہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ جس طرح بھی دیکھیں، شعر غیر معمولی ہے۔

۴۱۱/۵ یہ مضمون تو عام ہے کہ بعض عاشق قتل کے لائق ہوتے ہیں، اور بعض اس قدر فرومایہ یا بد نصیب ہوتے ہیں کہ وہ قتل کے بھی لائق نہیں ہوتے۔ ملاحظہ ہو ۵۰/۶ اور ۲۱۹/۲ اور ۱۵۶/۳۔ محولہ بالا اشعار میں تو رنج یا امید کا پہلو ہے، لیکن زیر بحث شعر اس لئے ان میں ممتاز ہے کہ اس کا لہجہ تلخ اور طنزیہ ہے۔ مصرع ثانی میں وہی ترکیب استعمال ہوئی ہے جو گذشتہ شعر میں بھی، کہ استفہام انکاری کے بعد (جس کا جواب ممکن نہیں) ایک جوابی فقرہ رکھ دیا (ہمت تری عالی ہے) اور فقرہ بھی ایسا جس سے زہر خند یوں ٹپک رہا ہے جس طرح زہریلی سوئی سے زہر ٹپکتا ہے۔ حریہ خوبی یہ کہ براہ راست معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے، گو یا سامنے سامنے گفتگو ہو رہی ہے۔ ”کب سر تو فرو لایا“ کا بیکر بھی عمدہ ہے، کیونکہ جو لوگ خاک برابر ہیں ان کو قتل کرنے کے لئے جھکنا تو ہو گا ہی۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ہیں کہ تو نے ہم جیسوں کو سر سواری ہی قتل کر دیا۔ تو نے سر جھکانے کی بھی زحمت نہ کی! سر جھکنا تو شاید ہم تجھے دیکھ لیتے، اب تو نے وہ موقع بھی نہ دیا۔ ان معنی کو سامنے رکھیں تو ”ہمت تری عالی ہے“ کا طنز اور بھی چوکھا ہو جاتا ہے کہ وہ کیا عالی ہمتی ہے کہ خاک برابروں کو نگاہ بھر کر دیکھا بھی نہیں، اور نہ انھیں یہ موقع دیا کہ وہ تجھے دیکھ سکیں۔ اب ایک امکان یہ بھی سامنے آتا ہے کہ شاید سر سواری قتل بھی نہ کیا ہو، بلکہ روندنا ہی چلا گیا ہو۔ ایسے میں ہم افتادگان خاک کو سر جھکا کر دیکھنے کا کیا سوال؟ روندتے چلے جانے کے مضمون پر غالب نے کیا خوب کہا ہے۔

شور جولاں تھا کنار بحر پر کس کا کہ آج
گرد ساحل ہے بہ زخم موج دریا نمک
افتادگان خاک کی بے چارگی پر میر نے دیوان اولیٰ ہی میں کہا ہے۔
کیا غم میں ویسے خاک قنادہ سے ہو سکے
دامن پکڑ کے یار کا جو تک نہ رو سکے

لیکن یہاں عاشق سے زیادہ کوئی گداگر معلوم ہوتا ہے جو خاک افتادہ ہے۔ زیر بحث شعر میں زبردست طغیانیہ اور معشوق کے تئیں عجب تحقیر کا پہلو ہے۔ عمدہ شعر کہا۔

۴۱۲

روز آنے پہ نہیں نسبت عشقی موقوف
عمر بھر ایک ملاقات چلی جاتی ہے

۴۱۲/۱ عشق کی اس سے زیادہ جامع تعریف، اور مصرع ثانی جیسا چست، بندش کا مصرع دور دور
ڈھونڈے نہ ملے گا۔ لیکن شعر میں ابھی اور کچھ ہے۔ مصرع اولیٰ میں ”نسبت عشقی“ نہایت پر لطف ہے،
بھریا بہام بھی ہے کہ ”روز آنے“ کا قائل معشوق بھی ہو سکتا ہے اور عاشق بھی۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ
عشق روزانہ دیار معشوق میں آئے، یا معشوق ہی روزانہ عاشق سے ملنے کو آئے۔ مصرع ثانی میں عمر بھر
ایک ملاقات چلی جانے کے کئی معنی ہیں۔

(۱) اسی ایک ملاقات کو بار بار ذہن میں دہراتے اور تخیل کے عمل میں لاتے ہیں۔

(۲) بس ایک ملاقات کافی ہے اس کی لذت اور سرشاری تا عمر باقی رہتی ہے۔

(۳) ایک ہی ملاقات سبھی، لیکن وہ ایسی دولت ہے جو تا عمر خرچ نہیں ہوتی بردن
کے ساتھ اس کی یاد، یا اس کا لطف، دھندلا پڑتا جاتا ہے، لیکن پھر بھی اتنا باقی
رہتا ہے کہ اس دن کام چل جائے اور اتنی بے قراری نہ ہو کہ دل بے قابو ہو کر
کچھ کر بیٹھے۔

(۴) ایک ہی ملاقات کی مدت تمام عمر پر پھیل جاتی ہے۔ یعنی ایک بار جب اس سے
ملے تو گویا تمام عمر بھر ملنا ہی ملتا رہا۔

کیفیت کے ساتھ شور انگیزی بھی ہے، اور معنی کے لحاظ سے بھی شعر کچھ دینا نہیں۔ حسرت
موہانی نے اس غزل پر بڑی محنت سے غزل کہی تھی جو ایک زمانے میں بہت مشہور ہوئی۔ ایک قافیہ جو میر
نے نہیں باندھا ہے، حسرت کے یہاں اچھا بندھا ہے۔ ورنہ ان کی باقی غزل میر سے کچھ علاوہ نہیں رکھتی،

اگرچہ خود میر کی غزل ان کی بہترین غزلوں میں سے نہیں ہے۔
 اس ستم گر کو ستم گر نہیں کہتے بنتا
 سخی تاویل خیالات چلی جاتی ہے

(حسرت موہانی)

حسرت کے شعر میں بہترین مضمون ”تاویل خیالات“ ہے، کہ معشوق کا محل ایسا ہے جو اسے ستم گر ثابت کرتا ہے، لیکن عاشق کا دل نہیں چاہتا کہ معشوق کو ستم گر قرار دے (اور اس طرح خود اپنی ہی امیدوں اور توقعات پر پانی پھیر دے۔) لہذا وہ اپنے خیالات کی (حقائق کی نہیں) تاویل کرنے میں مصروف ہے۔ یعنی اس کے دل میں جو خیالات (بدگمانیاں) معشوق کے بارے میں ہیں، ان کا مطلب کچھ ایسا نکالنا چاہتا ہے جس سے وہ بدگمانیاں، خوش گمانیاں ثابت ہوں۔ حسرت موہانی یا ان کے معاصرین کے یہاں اس قدر لطیف نکتہ مشکل سے ملتا ہے۔

حضرت شاہ فضل رٹن صاحب گنج مراد آبادی اپنے بعض مریدوں کو ایک بار توجہ دیتے تھے اور فرماتے تھے کہ انشاء اللہ عمر بھر کو کافی ہوگی۔ چنانچہ ان کے ایک مرید جناب عباد علی کا کہنا ہے کہ ایسی ہی توجہ حاصل ہونے کی خوش بختی انھیں بھی نصیب ہوئی، اور واقعی اس کے اثرات تا عمر باقی رہے۔ خاص کر آخری وقت میں تو اس توجہ کے اسرار و اثرات نے عجب رنگ دکھایا۔ میر کو صوفیانہ طور طریقوں اور اہل اللہ کی قوتوں کا شعور قرار واقعی تھا۔ ممکن ہے یہ شعر ایسی ہی توجہات کے بارے میں ہو۔ لفظ ”نسبت“ جو صوفیوں میں بھی استعمال ہوتا ہے، اس اعتبار سے خاص دلچسپی کا حامل ہے۔

آخری بات یہ کہ ”آئے“ اور ”چلی جاتی ہے“ میں ضلع کا لطف رہا ہے۔

۴۱۳

پہنچا تو ہوگا سع مبارک میں حال میر
اس پر بھی جی میں آدے تو دل کو لگائیے

۴۱۳/۱ مومن کا مشہور زمانہ شعر براہ راست میر کے شعر پر مبنی ہے ۔

ایک ام ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کہ بس

ایک وہ ہیں کہ جنہیں چاہ کے ارماں ہوں گے

میر کا شعر مومن سے بہت بلند ہے۔ لیکن یہ ذوق، فیشن اور نقادوں کی ستم ظریفی ہے کہ مومن کا شعر مشہور آفاق ہے، اور میر کا شعر سردار جعفری کے علاوہ بہت کم لوگوں کی نظر میں آسکا۔ میر کا شعر طرک شاہکار ہے، اور اس میں عشق کے تمام پہلوؤں پر، اور عاشق کی زندگی کے تمام اودار پر نہایت جامع تبصرہ ہے۔ مخاطب کا حسن الگ ہے۔ دونوں مصرعوں میں مکالمے کا انداز، روزمرہ کی برجستگی، ابہام کی ڈرامائیت، یہ سب اس پر مستزاد۔ میر کا مخاطب خود معشوق بھی ہو سکتا ہے، اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ شعر اس وقت کہا گیا ہو جب معشوق نے شکلم سے کہا ہو کہ میر اول تم پر آنا چاہتا ہے۔ اب شکلم (جو خود میر نہیں) کہتا ہے کہ میر کا حال تم نے سنا ہوگا، وغیرہ۔ میر کو واحد عائب رکھنے میں کئی لطف حاصل ہوئے ہیں۔ (۱) بیان میں ذاتی شکایت اور خود ترمیمی کا پہلو نہیں، جیسا کہ مومن کے شعر میں ہے۔ (۲) یہ بھی امکان ہے کہ مخاطب خود میر کا معشوق ہو، یعنی مخاطب کے ہی عشق میں میر کا حال زیوں ہوا ہو۔ (۳) میر کی حالت تباہی کا چرچا جگہ جگہ ہے، تبھی شکلم کہتا ہے کہ ”پہنچا تو ہوگا سع مبارک میں حال میر۔“ (۴) یہ بھی ممکن ہے کہ شکلم خود سے کہہ رہا ہو کہ میاں تم نے سنا تو ہوگا کہ میر کا کیا انجام ہوا۔ تب بھی اگر تمہارا دل ضد کرے تو ٹھیک ہے، عشق کر کے دیکھ لو۔

مومن کے شعر میں صرف پشیمانی کا مضمون ہے اور ان لوگوں کی مصوہیت کا جو پھر بھی عشق کا

ارمان رکھتے ہیں۔ میر کے شعر میں ”حال میر“ کا فقرہ تمام حالات و کوائف از آغاز تا انجام کو جامع ہے۔ پھر طنز بالائے طنز ”سمیع مبارک“ اور ”اس پر بھی جی میں آوے“ کے فقروں میں ہے۔ مکالمے کے رنگ نے صورت حال کو ایک فوری پن بخش دیا ہے، مومن کا شعر جس سے خالی ہے۔ ”جی میں آوے“ میں خدا کا پہلو بھی ہے، اور شکلم کی جانب سے مخاطب کی تحقیر کا بھی۔ درنہ ”اس پر بھی جی نہ مانے“ بھی ممکن تھا۔ اس میں خدا کا وہ کنا یہ اور مخاطب کی نا تجربہ کاری پر وہ طنز نہیں جو ”اس پر بھی جی میں آوے“ میں ہے۔

میر کے تمام نقادوں میں سردار جعفری کی خوش ذوقی اور کلام میر سے ان کی گہری واقفیت نمایاں ہے۔ سردار جعفری ان چند نقادوں میں سے ہیں جنہوں نے محمد حسن عسکری اور بھٹوں گو رکھ پوری کی طرح اس حقیقت کو پوری طرح سمجھا کہ میر اشعر الشعراء ہیں اور ان کے یہاں اردو غزل کے تمام رنگ موجود ہیں۔ سردار کہتے ہیں: ”میر کی حیثیت ایک ایسے شاعرانہ سرچشمے کی ہے جس سے تمام ندیاں پھوٹی ہیں۔“ پھر کیا یہ تعجب کی بات نہیں کہ یہی سردار جعفری میر کے بارے میں قلمطافروں کا شکار ہو کر یہ بھی کہتے ہیں کہ میر کی شاعری ”غم کا ایک اتھاہ سمندر ہے جس میں آہوں کی کچھ موجیں ہیں اور احتجاج کے کچھ طوفان۔“ نس کر طنز کرنا ان کے لئے مشکل ہے، جھنجھلا کے گالی دینا آسان۔ (سودا کے بعد سب سے زیادہ گالیاں میر کے کلام میں ملیں گی۔) اس لئے کسی نے کہا تھا کہ میر کا بلند کلام بجا احتجاج اور پست کلام بجا انتہا پست ہے۔“

جہاں تک سوال اس مفرد ضمیمے کا ہے کہ میر کا بلند بے حد بلند اور ان کا پست بے حد پست ہے، میں جلد اول (صفحہ ۲۷) میں عرض کر چکا ہوں کہ شیفتہ کا قول یہ نہیں ہے کہ ”مستش بہ عاقبت پست و بلندش بسیار بلند“، بلکہ اصل میں یوں ہے ”مستش اگر چہ اندک پست است، اما بلندش بسیار بلند است۔“ جہاں تک سوال غم کے اتھاہ سمندر وغیرہ کا ہے، تو یہ کہنا کافی ہے کہ میر جیسے بڑے شاعر کو اس قسم کے ”شاعرانہ“ اور بے حقیقت فقروں میں بند کرنا پوری اردو شاعری کے ساتھ نا انصافی ہے۔

لیکن سب سے زیادہ تعجب سردار جعفری کی اس بات پر ہے کہ میر کا میدان طنز نہیں ہے اور گالی دینا ان کے لئے آسان ہے، طنز کرنا مشکل۔ یہ بات درست ہے کہ میر کے کلام میں سخت ست باتیں بہت ہیں، اور خود ”شعر شور انگیز“ میں ایسے اشعار کا جگہ جگہ ذکر ہے۔ لیکن نہ تو یہ بات صحیح ہے کہ سودا کے بعد سب سے زیادہ گالیاں میر کے یہاں ہیں (ممکن ہے کہ غزلوں میں میر کے یہاں گالیاں زیادہ ہی

تکلیفیں) اور نہ یہ بات درست ہے کہ میر کو طنز سے مناسبت نہ تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کے کلام میں طنز تعریض، جھوٹ، Irony اور طعنیہ تناؤ Ironic tension ان سب کی فراوانی ہے۔ کلام میں طعنیہ تناؤ معنی کی اس چبیدگی کے باعث ہوتا ہے جب مختلف طرح کے معنی متن میں حاوی آنے کے لئے دست و گریباں ہوں۔ شعر میں اس صفت کی نظر پاتی اساس کلنٹھ بروکس (Cleanth Brooks) نے قائم کی تھی۔ اس کا براہ راست تعلق طعنیہ (Satire) سے نہیں، بلکہ یہ پورے کلام کی صورت حال ہے، کہ شعر میں کئی معنی ہماری توجہ کو مختلف سمتوں میں کھینچتے ہیں۔ یہاں مثالیں دینے کی ضرورت نہیں، کیونکہ ہر جلد کے اشاریے میں ”طنز، طعنیہ تناؤ“ کا اندراج موجود ہے۔ فی الحال شعر زیر بحث کے بارے میں حسب ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) یہ بات واضح نہیں کی گئی ہے کہ مکالم کو مخاطب سے ہمدردی ہے، یا وہ اس پر لعن

طعن کر رہا ہے۔ دونوں باتیں ممکن ہیں۔ بلکہ یہ بھی ممکن ہے کہ دونوں ہی باتیں یک وقت موجود ہوں۔

(۲) ”جی میں آؤں“ اور ”دل کو لگائیے“ میں قول محال کے باعث طعنیہ تناؤ ہے،

کیونکہ ”جی“ کے ایک معنی ”دل“ بھی ہیں۔ لہذا معنی یہ ہوئے کہ اگر دل آؤں
یا دل میں چاہ پیدا ہو تو دل کو چاہ میں لگائیے۔

(۳) مومن کے شعر میں طعنیہ تناؤ کے فقدان اور میر کے زیر بحث شعر میں طعنیہ تناؤ کی

موجودگی کو اور واضح کرنے کے لئے خود میر کا یہ شعر پیش کرتا ہوں۔

پہنچا نہیں کیا صبح مبارک میں مرا حال

یہ قصہ تو اس شہر میں مشہور ہوا ہے

(دیوان اول)

اس شعر میں محض طعنیہ ہے، اور مکالم کا صیغہ واحد حاضر میں ہونے کے باعث مومن کے شعر کا سا

انداز آ گیا ہے۔ میر کے زیر بحث شعر میں مکالم کا طرز گفتگو کئی طرف اشارہ کر رہا ہے: معشوقوں پر طعنیہ،

عاشقوں پر طعنیہ، عاشقی پر طعنیہ، مخاطب کے معین ختیر کا رویہ، مخاطب کے معین ہمدردی۔ یہ سب چیزیں ایک

دوسری پر حاوی ہونے کے لئے آپس میں مکتبی ہوئی ہیں۔ یعنی طعنیہ تناؤ کا حامل متن خود ہم پر طعنیہ کرتا ہے کہ

بجھو دیکھو، ہم کیا کیا کر رہے ہیں؟

آخر میں دیوانِ چشم کا ایک شعر ملاحظہ ہو۔

اے ہمد ابتدا سے ہے آدم کشی میں عشق

طبع شریف اپنی نہ ایدھر کو لایے

مصرعِ اولیٰ کا بیکر (گویا عشق کوئی راستانی طرز کی بلا ہے جس کے شبِ دروز انسانوں کا شکار کرنے میں گذرتے ہیں) حجبِ زور کا حامل ہے۔ اور مصرعِ ثانی اس کے مقابلے میں اس قدر روادری میں کہا ہے کہ صاف معلوم ہوتا ہے اس روادری کے لیے میں دراصل نامحوں کے انداز کی پیروی کی گئی ہے۔ یہ شعر بھی خوب کہا۔

۴۱۴

میرے تھمیر حال پر مت جا
اتفاقات ہیں زمانے کے

۱۱۲۰

۴۱۴/۱ اس شعر کا ٹھنڈا لہجہ اور سبک بیانی ایسا ہے کہ ہزاروں پر جوش تقریریں اس پر غار ہوں۔
یہاں بھی وہی طریقہ تازہ اور مخاطب کا ابہام ہے جس سے ہم ۴۱۴/۱ میں دو چار ہوئے تھے۔ ”مت جا“
میں عجب درویشانہ بے پردائی، اور اس کے ساتھ ایک دہلی دہلی سی urgency یعنی فوری پن یا عجلت
ہے۔ یعنی شکلم (عاشق) معشوق سے کہہ رہا ہے کہ (۱) تمہیں میری تبدیلی حال سے کوئی غلط فہمی نہ ہونا
چاہئے، میں وہی ہوں جو پہلے تھا۔ یا (۲) میری تبدیلی حال پر افسوس نہ کرو۔ یا (۳) میری تبدیل حال
کوئی اہم بات نہیں۔ یا (۴) میری تبدیل حال کو اپنے لئے کوئی مسئلہ نہ سمجھو۔ مصرع ثانی میں پھر ایک
انداز بے پردائی ہے، کہ یہ سب تو ہوتا ہی رہتا ہے۔ سرد گرم زمانہ ہے، اس پر تمہارا کیا کسی کا اختیار؟ تم اس
تبدیل حال کے لئے شرمندہ نہ ہو، خود کو التزام نہ دو۔

یہاں تک پہنچ کر ایک لمحے کے لئے ٹھٹھک جانا لازمی ہے۔ کیا واقعی مصرع ثانی میں معشوق
کی دلجوئی اور اپنی تبدیل حال کے لئے معشوق کو ذمہ دار نہ ٹھہرانے کا معاملہ ہے؟ یا اس کی تہ میں طے ہے کہ
بظاہر تو ان اتفاقات زمانہ کو مجرم ٹھہرایا، لیکن شکلم (عاشق) اور مخاطب (معشوق) دونوں کو معلوم ہے کہ یہ
تھمیر حال نہ ہوتی اگر (۱) معشوق ظلم نہ کرتا یا (۲) تغافل نہ کرتا۔ یا (۳) عاشق کو چھوڑ کر کہیں چلا نہ گیا
ہوتا۔ (تیسرا امکان اس وجہ سے ہے کہ یہ بات ظاہر ہے کہ شکلم اور معشوق بہت دن بعد ملے ہیں، اور اسی
لئے عاشق کی تبدیل حال پر معشوق کو تعجب یا تردد ہے۔) یہ امکان کہ یہ شعر (اور خاص کر مصرع ثانی)
طریقہ بھی ہو سکتا ہے، شعر میں تازہ پیدا کرتا ہے۔

مصرع ثانی میں ایک امکان اور بھی ہے۔ ”اتفاقات“ زمانہ کا فقرہ پوری صورت حال (ماضی

اور موجود) کے لئے بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی مشکل دراصل یہ کہہ رہا ہے کہ میرا تم سے ملنا، تم پر عاشق ہونا، تمہاری کج ادائی، ہمارا پچھڑنا، میری تغیر حال، ہمارا آج دوبارہ مٹنا، اور وہ سب جو تم پر اور مجھ پر اب تک گذر چکی ہے، یہ سب ”اتفاقات ہیں زمانے کے۔“ یعنی عشق و عاشقی کا سارا معاملہ بھی محض اتفاقی ہے۔ انسانی زندگی میں کوئی ترکیب و ترتیب نہیں، یہ سب یوں ہی چلتا رہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مفہوم دل کو دہلا دینے والا ہے، لیکن اس کی لرزہ خیزی بہت کم ہوتی اگر شعر کا لہجہ اتنا ٹھنڈا اور بظاہر اتنا بے رنگ نہ ہوتا۔ مثال کے طور پر، درد نے اسی مضمون کو اپنے رنگ میں کہا ہے۔

میرے احوال پر نہ ہنس اتا

یوں بھی اے مہربان پڑتی ہے

بے شک درد کا شعر اپنی جگہ پر شاہکار ہے۔ خاص کر مصرع ثانی میں لفظ ”مہربان“ تو ایسا نگینہ ہے کہ اس پر درد جتنا ناز کرتے، کم تھا۔ لیکن ان کے شعر میں مشکل (عاشق) اور مخاطب (معشوق) دونوں کے رویوں میں کوئی پیچیدگی نہیں۔ (بلکہ مشکل کے لہجے میں جو پیچیدگی تھی وہ اس کے اخلاقی لہجے نے کم کر دی۔) مومن نے مضمون کو بالکل نیا رنگ دے دیا ہے ان کے یہاں معنی یا لہجے کی کوئی پیچیدگی، کوئی طنزیہ تناؤ نہیں۔ صرف مضمون کی قدرت نے ان کے شعر کو (اگرچہ وہ میر اور درد دونوں کے مقابلے میں بہت محدود ہے) بلند رنگی بخش دی ہے۔

میرے تغیر رنگ کو مت دیکھ

تجھ کو اپنی نظر نہ ہو جائے

مومن کے شعر میں تکلف اور تصنع کا اٹھلا تا ہوا (Cutesy) انداز بہر حال ہے۔ ناسخ، جن

کے مزاج میں میر کی ہی صلابت تھی، بات کو اور ہی طرح بنا لے گئے ہیں۔

نہ میں ہوں مخاطب نہ تو ہے مخاطب

وہی میں وہی تو نہ میں ہوں نہ تو ہے

ناسخ کا شعر بلندی مضمون اور معنی آفرینی کی اعلیٰ منزل پر ہے۔ اور میر سے لے کر درد، ناسخ

اور مومن نے جس طرح ایک ہی مضمون کو طرح طرح سے سجا کر اور بدل کر پیش کیا ہے وہ مضمون آفرینی کے عمل کا عمدہ نمونہ ہے۔ اب دیکھئے مضمون آفرینی کی بے کیف اور بے لطف مثال۔ فراق گورکھپوری

صاحب کہتے ہیں ۔

اب نہ تم وہ رہے نہ ہم وہ رہے
اتفاقات ہیں زمانے کے

فراق صاحب نے ناسخ اور میر کے مصرع ثانی کو جس طرح جمع کیا ہے اس پر بھان مٹی نے کنبہ جوڑا کی پھٹی صادق آتی ہے۔ میر کے مصرعے کے لئے ان کا مصرع ادلی ضروری تھا، کیونکہ اس کے بغیر مصرع ثانی کے امکانات اور اس کے طعنے ابعاد کھل نہیں سکتے۔ ناسخ کا دوسرا مصرع بھی مصرع ادلی کے بغیر محض ایک معمولی سا دلچسپ بیان ہے۔ لیکن پھر بھی وہ ہے دلچسپ۔ فراق صاحب نے یہ غور نہ کیا کہ اس کا زیادہ تر لطف ”نہ میں ہوں نہ تو ہے“ میں ہے، اور پورے مصرع ثانی کی جان مصرع ادلی میں ہے، کہ دونوں آسنے سامنے بیٹھے ہیں، لیکن ایک دوسرے سے بات کے بھی روادار نہیں۔ فراق صاحب کے شعر میں اس ذرا مائی صورت حال کا فقدان ہے جس نے ناسخ کے شعر کو یادگار بنا دیا ہے۔ فراق صاحب بے چارے چلے تھے میر و ناسخ کا جواب لکھنے، لیکن ایک کا مصرع سرتہ کرنے اور ایک کا مصرع مسخ کرنے کے علاوہ کچھ نہ کر پائے۔

آخری بات کے طور پر نسبت قہمیری کا شعر سن لیجئے۔ اغلب ہے کہ ناسخ میر اور درد سب ہی اس شعر سے واقف رہے ہوں ۔

زبس کہ حسن خرد و غمش گداخت مرا
نہ من شناختم ادا نہ او شناخت مرا
راس کا حسن اس قدر بڑھا، اور اس کے غم نے مجھے
اس قدر گھلا دیا کہ نہ میں نے اسے پہچانا اور نہ اس
نے مجھے۔)

نسبت کے شعر میں بظاہر قہمیری ہی غیر بخیدگی ہے۔ لیکن دراصل اس میں پوری زندگی کا الیہ ہے۔ معشوق نے عاشق کو نہ پہچانا، یہ کوئی الیہ نہیں۔ لیکن عاشق بھی معشوق کو پہچاننے سے قاصر رہا۔ چاہے اس کی وجہ افزائش حسن ہی کیوں نہ ہو، یہ عاشق کی ذہنی صورت حال کی تبدیلی ہے۔ اور ایسی تبدیلی پورے تجربہ عشق کی صداقت کو معرض سوال میں لاتی ہے۔ ناسخ کا شعر اسی مطلقے کا ہے۔

۴۱۵

دہر بھی میر طرہ مقل ہے
جو ہے سو کوئی دم کو فیصل ہے

اب کے ہاتھوں میں شوق کے تیرے
دامن بادیہ کا آئینل ہے

تک گریباں میں سر کو ڈال کے دیکھ
دل بھی کیا لق و دق جنگل ہے

۴۱۵/۱ شعر میں بظاہر کچھ نہیں، لیکن لفظ ”فیصل“ پر غور کریں تو معنی کی ایک دنیا نظر آتی ہے۔ ”فیصل“ کثیر المعنی لفظ ہے، اور فی الحال اس کے مترادف ذیل معنی ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۱) قطع (۲) قاطع (۳) تضامیان حق و باطل (”شمس اللغات۔“) (۴) الگ کرنا، دور دور کرنا (”ملیس۔“) (۵) ”ہونا“ کے ساتھ (طے ہونا، تھپیہ ہونا، بے باق ہونا، ”نور اللغات۔“) ”دم“ کا لفظ بھی دلچسپ ہے۔ ”کسی“ تھپار کی دھار“ کے معنی میں یہ ”مقتل“ کے ضلع کا لفظ ہے۔ ”سانس“، ”لمحہ“، ”پھونک“ (لہذا ”ہوا“) یہ سب اس کے معنی ہیں۔ موثر الذکر معنی سے فائدہ اٹھا کر درج ذیل خوب کہا ہے۔

نغمہر جا تک بات کی بات اے صبا
کوئی دم میں ہم بھی ہوتے ہیں ہوا

زمانے یا دنیا کو عقل کہنا عمدہ مضمون ہے، کیونکہ یہاں ہر چیز بہر حال ختم ہوتی ہے۔ اور اس کی طرف کی اس بات میں ہے کہ سارے فیصلے، سارے مقاطعے، سارے حساب، دم کے دم میں ہو جاتے

ہیں۔ مصرع اولیٰ میں مخاطب بھی ممد ہے، کیونکہ اس میں خود کلامی کا بھی رنگ ہے اور دو شخصوں کی گفتگو کا بھی۔ ”دہر بھی“ میں ہلکا سا طنز ہے، مثلاً ہم کہتے ہیں ”آپ بھی عجب آدمی ہیں۔“ ”یہاں“ بھی زور کلام کے لئے ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ کوئی اور شخص عجب آدمی ہے اور مخاطب بھی عجب آدمی ہے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ ”جو ہے“ کہہ کر انسانوں اور معاملات، دونوں کے فیصل ہونے کی بات کہہ دی ہے۔

اب مزید نکتہ ملاحظہ ہو۔ ”کو“ حرف زمان بھی ہے، یعنی مدت کا اظہار کرتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”میں چند دن کو رہا ہوں“ یا ”وہ ایک رات کو یہاں ٹھہرا تھا۔“ ”فیصل“ کے ایک معنی ”حاکم“ بھی ہوتے ہیں۔ لہذا مصرع ثانی کے ایک معنی یہ بھی ہوئے کہ یہاں جو بھی ہے وہ تھوڑے سے عرصے کے لئے حاکم بنتا ہے، پھر اس کا زمانہ ختم ہو جاتا ہے۔ یعنی زمانہ کیا ہے، حاکموں کا قتل ہے، کہ آج آئے کل گئے۔ خوب شعر کہا، کہ بظاہر نہایت معمولی بات ہے، لیکن سوچیں تو معنی ہی معنی ہیں۔

۳۵/۲ بعض نسخوں میں یہ اور اگلا شعر قطعہ بند درج ہیں، حالانکہ اس کا کوئی محل نہیں۔ مضمون اور بیکر دلچسپ ہیں۔ جب کسی فرش، دری یا قالین، وغیرہ کو جھاڑنا یا الٹنا پلٹنا ہو تو اس کے سرے کو ایک یا کئی شخص مل کر اٹھاتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں پر لطف بات یہ ہے کہ پورے صحرا کو الٹنے پلٹنے یا ترو بالا کرنے کا منصوبہ ہے، لہذا شدت شوق کے ہاتھوں میں صحرا کے دامن کا کنارہ ہے۔ ”دامن کا آچل“ میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے، لیکن معنی پوری طرح واضح نہیں ہوتے۔

آچل اس دامن کا ہاتھ آتا نہیں

میر دریا کا سا اس کا پھیر ہے

(دیوان ششم)

لہذا بظاہر مراد یہی ہے کہ دامن کے سرے (یعنی انگریزی کے Hem) کو میر نے دامن کا آچل کہا ہے۔ ”آچل“ کے یہ معنی بعض لغات میں مذکور ہیں، لیکن اندراج ایسا تذبذب آمیز ہے کہ معلوم ہوتا ہے لغت نگار کو پورا اطمینان نہیں۔ ”آصفیہ“ اور ”نور“ نے ”آچل“ کی مثال میں میر کا دیوان ششم والا شعر بھی دیا ہے (مگر ”نور“ شب غلطی سے قافیہ ”پھیر“ کے بجائے ”پاٹ“ ہے۔) ایک امکان یہ بھی

ہے کہ وہ کپڑا جسے بدن پر ڈال لیا جائے (تاکہ ستر پوشی ہو سکے) اسے بھی آچل کہتے ہیں۔ اس طرح ”دامن ہادیہ کا آچل“ کے معنی ہوئے ”وہ آچل (wrap) جسے دامن ہادیہ کہتے ہیں۔“ لیکن یہ معنی دیوان ششم کے شعر سے مستفاد نہیں ہوئے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ جدید ہندی میں ”آچل“ (بہ اعلان نون) اور ”اچل“ (بہ اعلان نون) ”علاقہ“ کے معنی میں آتا ہے، مثلاً پورہ اچل، یعنی ”پورب کا علاقہ“ اور ”آچلک“ بمعنی ”کسی مخصوص علاقے سے متعلق (Territorial) آج مستعمل ہیں۔ لیکن کسی قدیم لغت میں ”آچل“ کے یہ معنی نہ ملے۔ اگر یہ معنی میر کے زمانے میں رہے ہوں تو اغلب ہے کہ میر نے یہاں ”آچل“ اسی مفہوم میں استعمال کیا ہو۔ شعر بہر حال انوکھا ہے۔

۳۱۵/۳ دل کو وسیع صحرا کہنا عام مضمون ہے (ملاحظہ ہو ۱۸۶/۲ اور ۲۰۳/۳)۔ مزید ملاحظہ ہو۔

گھر دل کا بہت چھوٹا پر جائے تعجب ہے
عالم کو تمام اس میں کس طرح ہے گنجائی

(دیوان سوم)

قائم نے میر کی طرح لائق و دق جنگل کا ٹیکہ استعمال کیا ہے اور حق یہ ہے کہ حق ادا کر دیا ہے۔

گھبرائے ہے جی وسعت دل دیکھ کے ہر دم
اللہ رے یہ دشت بھی کتنا لائق و دق ہے

لیکن میر کے شعر کی تازگی اپنی جگہ ہے، کیونکہ انھوں نے گریبان میں سر ڈال کر دیکھنے کا مشورہ دے کر بیان میں پر لطف تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ جناب شاہ حسین نہری نے متوجہ کیا ہے کہ ”گریبان میں منہ ڈالنا“ اور ”گریبان میں سر ڈالنا“ الگ الگ محاورے ہیں۔ ”گریبان میں سر ڈالنا“ لے جانا ترجمہ ہے ”سر گریبان میں نہ ڈالنا“ اور یہ محاورہ اس وقت بولتے ہیں جب کسی کو تلقین کرنا ہوتا ہے کہ وہ راقی تو کرو۔ یا پھر اسے خود کرنے کے معنی میں استعمال کرتے ہیں، غالب کا مصرع ہے رخ ناطقہ سر بہ گریبان ہے اسے کیا کہئے۔ میر نے ضمیر (معنی ”پوشیدہ“) کے معنی کا اشارہ رکھتے ہوئے تازہ بات کہہ دی ہے کہ ذرا غور کرو اپنے اندر کا حال معلوم کرو تو خبر لگے کہ دل کس قدر خالی، سندان، وسیع صحرا ہے۔ گریبان میں سر ڈالنا کوفی اور استعاراتی دونوں معنی میں خوب استعمال کیا ہے۔ سر جھکائے بغیر دل کا حال معلوم نہیں

ہوسکتا۔ اسی بات کو میر نے تقریباً انھیں الفاظ میں دوبارہ کہا۔

نکت گریاں میں سر کو ڈال کے دیکھ
دل بھی دامن وسیع صحرا ہے

(دیوان سوم)

”دامن وسیع“ کی ترکیب خوب ہے، اور ”گریبان“ و ”دامن“ میں خلع بھی دلچسپ ہے۔ لیکن ”لق و دق جھگڑ“ کی صوتی محاکات کا جواب نہیں۔ مصرع ثانی کے انشائیہ انداز نے اسلوب میں ڈرامائیت پیدا کر دی ہے۔ یہ مثنوی سراج اور نگہ آبادی کی ہے، لیکن ان کا کوئی شعر اس پائے کا نہیں۔ ثانی نے البتہ اس مضمون کو خوب کہا ہے۔ ان کے یہاں فلم کے بدلے ہوئے منظر کی ہی کیفیت ہے۔

اک عالم دل ہے یہی دنیا یہی فردوس
ہر شے نظر آتی ہے نظر آتی ہوئی سی

میر نے ”لق و دق“ میں دونوں قاف مشدد لکھے ہیں، اور قائم نے دونوں کو بے تشدید باندھا ہے۔ آج کل دونوں ہی قاف بے تشدید سننے میں آتے ہیں۔ لیکن ”نور“ کا بیان ہے کہ اردو میں یہ لفظ دونوں قاف مشدود کے ساتھ ہی مستعمل ہے۔ لطف یہ کہ ”نور“ میں آفتاب الدولہ قلنس کا جو شعر سند میں دیا ہے اس میں پہلا ہی قاف مشدود ہے۔

دیکھا تو لق و دق ہے اک میاں

بوسے انسان نہ صورت حیاں

”بہار“ اور ”بہا نگیری“ اور ”موید الغصلا“ میں ”لق و دق“ درج ہی نہیں۔ ”غیاث“ میں قاف کی تشدید کے بارے میں کچھ نہیں کہا، لیکن یہ کہا ہے کہ (بحوالہ ”سراج الملخص“) یہ اصل میں ”لغ و درغ“ ہے۔ ”نور“ نے بھی لکھا ہے کہ یہ لفظ ترکی الاصل اور ”لغ و درغ“ ہے۔ اس قول کی کوئی اصل نہیں معلوم ہوتی۔ ممکن ہے کہ اہل ایران کے لہجے میں قاف کی جگہ ثین بن کر (جیسا کہ آج بھی ہے) ”سراج“ نے لکھ دیا ہو کہ اصل لفظ ”لغ و درغ“ ہے۔ اس لفظ کی اصل کے بارے میں پائیس کی رائے درست معلوم ہوتی ہے کہ یہ ”لق“ (فارسی) بمعنی ”منجھا، چٹیل“ اور ”دق“ (عربی بے تشدید قاف) بمعنی ”چینا ہوا، ٹھونکا ہوا“ کا مرکب ہے۔ یعنی وہ جگہ جو ہریالی سے حاری اور سیاٹ ہو۔ اردو میں ”وسیع“ کا مفہوم بھی شامل ہو

مکمل اور معنی ہوئے ”وسیع و عریض چمنیں میدان یا صحرا“ آج کل یہ لفظ بہ تشدید ہی مرتج ہے۔ عبدالرشید
نے دونوں طرح سے استعمال کی مزید مثالیں مہیا کی ہیں۔ میرا نہیں ۔
وہ فوج وہ سپاہی صحرا لے لے و دق
گری وہ روز جنگ کی وہ پیاس کا قلق

اور میرزا سودا۔

نظر آیا عجب صحرا لے لے و دق
کہ دیکھے سے جگر ہو شیر کا شق
لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ آج کل ”لق و دق“ میں حرف دوم کی تسہیل مرتج ہے۔ حرف
چشم پر اردو قاعدے سے کوئی تشدید نہیں آسکتی۔ میر نے ”وق“ کو عربی قرار دے کر کاف کو مشدد باء حا
ہے اسے میر کی اختراع کہہ سکتے ہیں۔

۴۱۶

جاں گداز اتنی کہاں آواز عود و چنگ ہے
دل کے سے نالوں کا ان پردوں میں کچھ آہنگ ہے

رو و خال و زلف ہی ہیں سنبل و سبزہ و گل
آکھیں ہوں تو یہ جن آئینہ نیرنگ ہے

۱۱۲۵

چشم کم سے دیکھ مت قری تو اس خوش قد کو تک چشم کم سے دیکھا=خمارت
آہ بھی سرو گلستان نکلت رنگ ہے سے دیکھا

سرسری کچھ سن لیا پھر واہ وا کر اٹھ گئے
شعر یہ کم فہم سمجھے ہیں خیال جنگ ہے جنگ=بھانگ، بھگ

۴۱۶/۱ غالب نے دلچسپ سوال پوچھا تھا۔

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دم سار
گر وہ صدا سائی ہے چنگ و رباب میں

سیر کا مطلع، اگرچہ بطور شعر ذرا مست ہے، لیکن غالب کے سوال کا جواب ہو سکتا ہے، کہ موسیقی
سن کر دل اگر سینے سے بھینچ کر باہر آنا چاہتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ چنگ و عود کی آواز میں دل کی نفاں کا
سا انداز ہے۔ میر کے شعر میں دو کنائے ہیں۔ اول تو یہ کہ نالہ اگر دل سے نکلے تو اس میں وہی دلکشی ہوتی
ہے جو موسیقی میں ہوتی ہے۔ دوسرا کتابیہ موزونیت کا ہے، کہ دل سے نکلا ہوا نالہ موزوں ہوتا ہے، اس میں

آہنگ ہوتا ہے۔ غالب ۔

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں
زیر بحث شعر، میر کے معیار کو دیکھتے ہوئے معمولی ہے، لیکن بالکل خالی از لطف بھی نہیں۔

۴۶/۲ یہاں بھی غالب کا شعر یاد آتا ہے ۔

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مست طرب
شیوہ سے سردباز و جو بہار نغمہ ہے

غالب کے شعر کا آہنگ اس قدر پیچیدہ اور خوبصورت، اور ان کے یہاں روانی اتنی ہے کہ ان کے مقابلے میں میر کا شعر بالکا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ مختلف حواس کے جس ادغام، اور اس ادغام کے نتیجے میں جس طرح کے ادھاتی تصور حقیقت کو ہم غالب کے شعر میں دیکھتے ہیں، اس کی ابتداء میر کے یہاں ہے۔ اس پر بجنوری لکھتے ہیں: ”بود لیئر لکھتا ہے کہ شاعرانہ کیفیت میں ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب تمام حواس نہایت درجہ تاخیرات پذیر اور ذکی الحس ہو جاتے ہیں، آنکھیں پردہ ابد تک دیکھنے لگتی ہیں، پر شور مقامات میں خفیف سے خفیف آواز کو کان سننے لگتے ہیں اور شور سے بالکل نا آشنا رہتے ہیں۔ اختلاف خیالات واقع ہوتا ہے اور جملہ اشیاء عالم اپنی صورت سے ہر اوقات دوسری صورتوں میں مہلب ہو جاتی ہیں، اور خیالات میں ناقابل حل اطلاقی تفسیر پیدا ہو جاتا ہے، آوازیں رنگین معلوم ہونے لگتی ہیں اور رنگ میں نغمہ پیدا ہو جاتا ہے۔“

بجنوری نے بود لیئر کے شعر و آفاق سانیٹ Correspondences کی ذرا (fanciful) یعنی پر تکلف تعبیر کی ہے۔ لیکن ان کی بات بنیادی طور پر صحیح ہے۔ میر کے شعر ان کے سامنے نہ رہے ہوں گے، ورنہ وہ یہ بات بھی محسوس کرتے کہ غالب کی تخیل کا سرچشمہ میر کے یہاں ہے۔ اور اگر بود لیئر کو معلوم ہوتا کہ مشرق کا شاعر بھی اس حیاتی ارتقاع (heightening of senses) سے واقف ہے اور اس کا اظہار کر سکتا ہے، جس کی نوعیت اگر ایک طرف (psychedelic) یعنی ”واہرے داروئی“ ہے تو دوسری طرف انکشافاتی، تو اس کی شاعری میں کچھ نئی جہتیں پیدا ہو سکتی تھیں۔ بود لیئر کے عنوان سانیٹ کا یہ

پندرہ ملاحظہ ہو:

Like long-held echoes, blending somewhere else
into one deep and shadowy unison
as limitless as darkness and as day
the sounds, the scents, the colours correspond.

(Tr. Richard Howard)

ترجمہ:

جیسے باز محنتی صدائیں، جو دیر تک ذہن میں قائم رہیں اور پھر کہیں اور جا کر گھل مل جائیں
کسی عینق اور پر چھائیوں والے اتحاد میں
تاریکی اور دن کی طرح بے حدود نہایت
آوازیں، خوشبوئیں، رنگ، سب کی آپس میں مطابقت ہے۔
انہیں مطالعتوں (Correspondences) کا ایک اور کرشمہ بودیہ کی نظم مالا پارمی لڑکی
سے (To a Malabar Girl) میں بھی دیکھئے، جہاں وہ کہتا ہے کہ ایسے گزریل کے پھول اور شکر
خورے بھی ہوں گے جو تمہاری طرح حسین ہوں:

When evening's secret mantle falls, you stretch
Your limbs out on the matting, and dream -
What do you dream? There must be humming birds
and bright hibiscus lovely as yourself...

(Tr. Richard Howard)

ترجمہ:

جب شام کی خفیہ عبا نقار چھانے لگتی ہے، تم انگڑائی لے کر اپنے اعضاء بدن کو چٹائی پر
کشیدہ دکشاں کرتی ہو اور خواب دیکھتی ہو۔
تمہارے خوابوں میں کیا ہے؟ ان میں شکر خورے

اور شریخ رنگوں والے گزائل کے پھول ضرور ہوں گے، تمہیں جیسے خوبصورت۔
ظاہر ہے کہ بود لیہ بھی ان نظموں میں انہیں آنکھوں سے دیکھ رہا ہے جن کے بارے میں میر
نے کہا ہے کہ رج آنکھیں ہوں تو یہ چمن آئینہ نیرنگ ہے۔ میر کے مصرع اولیٰ میں الف وشر غیر مرتب ہے،
یعنی رو=مگل، خال=ہنرہ اور زلف=سنبل۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس شعر کا مضمون الف کی طرح کا ہو، یا پھر
جیسا کہ دیوان اول ہی میں ہے۔

ہر قطعہ چمن پر تک گاز کر نظر کر
مجزایں ہزار شکلیں جب پھول یہ بنائے
یہ مضمون خسرو سے شروع ہوا ہے، اور ناسخ، غالب وغیرہ بہت سے شعرا نے اسے خسرو یا میر
وغیرہ سے حاصل کیا ہے۔ میر۔

تھے تو خطوں کی خاک سے اجڑا جو برابر

ہو ہنرہ نکلتے ہیں خاک سے اب تک

(دیوان پنجم)

لیکن زیر بحث شعر میں تطابقی (correspondence) کا جو مضمون ہے، کہ گل = چہرہ،
چہرہ = گل وہ بالکل نیا ہے۔ اس غزل کے مطلع میں بھی یہی تطابقی ہے، لیکن وہاں لہجہ اس قدر مکاشفاتی
نہیں ہے۔ پھر ”رو و خال و زلف“ کے ساتھ ”آنکھیں“ اور ”رو“ کے ساتھ ”آئینہ“ کا چالاک ضلع بھی
مطلع میں نہیں ہے۔ نیرنگ“ سے ذہن ”نے رنگ“ (رنگ کا نہ ہونا) کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ جب کہ
مصرع اولیٰ میں جتنی چیزیں مذکور ہیں سب اپنے رنگ کے اعتبار سے توجہ انگیز ہیں۔ اس طرح شعر میں
ظہیر تازہ پیدا ہوتا ہے جو بہت پر لطف ہے۔

”برہان قاطع“ میں ”نیرنگ“ کے کئی معنی لکھے ہیں۔ ان میں سے حسب ذیل ہمارے لئے
کارآمد ہیں (۱) محروم ساجری (۲) افسوں و افسوں گری (۳) طلسم (۴) بیولائے ہر چیزے (۵) کسی
تصویر کا خاکہ۔ ظاہر ہے کہ پہلے تین معنی کی رو سے دنیا اور موجودات، وہم اور بے حقیقت اور جاود کی طرح
حیرت خیز، لیکن اصلاً بے اصل ہیں۔ چوتھے معنی کی رو سے وہ تطابقی جس کا ذکر مصرع اولیٰ میں ہے،
در اصل وہی، ہر چیز کا اصل مادہ اور اس کا بنیادی مسالہ (= ہیولی) ہے۔ آخری معنی کی رو سے سنبل اور ہنرہ

اور گل وہ پہلے خاک کے یا نقش ہیں جن میں رنگ بھرا جاتا ہے تو اصل صورت (زلف و خال و چہرہ) نمایاں ہوتے ہیں۔ شعر کیا ہے اچھا خاصا ظلم ہے۔

۱۶/۳ یہ شعر خیال بندی کا اچھا نمونہ ہے۔ خیال بندی سے مراد ہے وہ اسلوب جس میں تجریدی رنگ زیادہ ہو، لیکن مضمون کے بہت زیادہ دور از کار ہونے کے باعث دلیل بہت قوی نہ ہو۔ یا پھر جہاں مضمون بہت نادر ہو، لیکن وہ مضامین کے عمومی جال (general matrix) کا حصہ نہ بن سکا ہو، یا اس باہم دگر بچست نظام (interlocking system) میں داخل نہ ہو سکا ہو جو کسی مضمون کی زندگی کی ضمانت ہوتا ہے۔ مثلاً شعر زیر بحث میں آہ کو طوالت اور راست قدی کے باعث سرو سے تعبیر کیا ہے۔ یعنی آہ بھی سیدھی اور لمبی ہوتی ہے اور سرو بھی سیدھا اور لمبا ہوتا ہے۔ قمری کو سرو پر عاشق تصور کرتے ہیں۔ مضمون یہ ہے کہ آہ بھی سرو ہے، لیکن قمری اس سرو کو بہ نگاہ حقارت دیکھتی ہے۔ اس پر شکلم کہتا ہے کہ اے قمری تم آہ کو نگاہ کم سے نہ دیکھو، کیونکہ وہ بھی شکست رنگ کے گلستاں کا سرو ہے۔ (یعنی یہ بھی اسی قسم کی شے ہے جس پر تم عاشق ہو) ظاہر ہے انسان آہ اس وقت کرتا ہے جب اسے کوئی تکلیف ہو۔ (تکلیف یہاں عشق کی ہے) اور تکلیف ورنہ جوری میں رنگ اڑ جاتا ہے (شکست رنگ)۔ لہذا اگر شکست رنگ کو باغ فرض کریں تو آہ کو اس باغ کا سرو فرض کر سکتے ہیں۔

عالم، ناخ، آتش، اصغر علی خاں نسیم، ان لوگوں کے یہاں اس طرح کے مضمون بہت ہیں۔ بالخصوص عالم کے یہاں اردو میں اور بیدل کے یہاں فارسی میں ایسی تجرید مطروہ ہے۔ بیدل تو بسا اوقات شعر کو بیٹا لے جاتے ہیں لیکن عالم کے ادائیگی کلام میں تجرید اکثر اس قدر پیچ در پیچ اور لطیف ہے کہ مضمون یا ربط بین المصراعین غائب ہو جاتا ہے۔ خود غالب نے ربط کی اس کمی کو ”مستی تحریر“ سے تعبیر کیا ہے۔

میکش مضمون کو حسن ربط خط کیا چاہئے

شوخی رفتار خامہ مستی تحریر ہے

میر کے اس شعر کو اردو میں خیال بندی کا اچھا نمونہ کہہ سکتے ہیں۔ لیکن شعر میں وہ کمزوریاں بھی ہیں جو خیال بندی میں تقریباً ہمیشہ درآتی ہیں۔ مہم جو شاعر مضمون کی تازگی اور خیال کی تحریر انگیزی کی خاطر ان کمزوریوں کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ مثلاً شعر زیر بحث کے تعلق سے حسب ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) آہ غیر مرنی ہے اور سرد مرنی۔ ان دونوں کی مماثلت (طوالت اور راست قدی) بھی اضافی ہے، معروضی نہیں۔ لہذا آہ کے لئے سرو کا استعارہ کوئی بہت کا سیاب نہیں۔

(۲) لیکن اگر آہ کو سرد مان لیا جائے تو پھر اس بات کو بھی ماننا پڑے گا کہ قمری اس پر عاشق ہوگئی، کیونکہ یہ کلیہ ہے کہ قمری کا معشوق سرد ہوتا ہے۔ لہذا اس بات کی کوئی بنیاد نہیں اور نہ ہی شعر میں اس کا کوئی ثبوت ہے کہ قمری کی نظر میں آہ کی کوئی وقعت نہیں۔ اگر آہ بھی سرد ہے تو قمری اس پر ضرور عاشق ہوگی۔ اور اگر آہ سرد نہیں ہے تو (۱) میں جو استعارہ قائم کیا گیا ہے وہ منہدم ہو جاتا ہے۔

(۳) یا اگر ہم مان بھی لیں کہ آہ بھی سرد ہے، لیکن قمری اس کو بہ نگاہ کم دیکھتی ہے، تو مشکل یہ ہے کہ شعر میں اس بات کا کوئی ثبوت نہیں کہ قمری کی نظر میں آہ کی کوئی وقعت نہیں۔

(۴) شکست رنگ اور آہ کا ربط ظاہر ہے۔ شکست رنگ کو گلستاں کہنا تجریدی فکر کا عمدہ نمونہ ہے۔ لیکن یہ استعارہ ثبوت سے عاری بھی ہے۔ مضمون چونکہ نیا ہے، اس لئے اس کو ثبوت درکار ہے، اور ثبوت بھی وہ جو شاعری میں قابل قبول ہو۔ ذوق کے بیان میں محمد حسین آزاد نے لاکھ روپے کی بات کہی ہے کہ جب ذوق نے پھر سے آگ نکلتے کا یہ ثبوت پیش کیا کہ یہ تاریخ سے ثابت ہے تو معترضین نے کہا کہ ”شاعری میں شعر کی سند درکار ہے۔ تاریخ شعر میں نہیں چلتی۔“ حاصل کلام یہ کہ شعری استدلال اور شے ہے، منطقی استدلال اور شے۔ اگر منطقی استدلال سے ثابت بھی ہو کہ شکست رنگ ایک گلستاں ہے، تو بھی کوئی ضروری نہیں کہ شعرا اسے قبول کر لے۔ یہی وجہ ہے کہ خیال بندی کے بہت سے مضامین عام نہ ہو سکے، یعنی وہ مضامین کے (matrix) یا نظام/جال میں شامل نہ ہو سکے۔

ایک طرح سے دیکھیں تو یہ شعر بھی اسی طرح کی مطابقت (Correspondence) کا نمونہ پیش کرتا ہے جیسا کہ ہم گزشتہ شعر میں دیکھ چکے ہیں۔ اس اعتبار سے یہ شعر ایک اور ہی قدر قیمت کا حامل ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ آہ سرد اور قمری کے رسومیاتی مضمون کے باعث وہ مطابقت پوری طرح قائم نہ ہو سکی جو مقصود تھی، اور خیال بندی حاوی آگئی۔ شعر بہر حال پڑھنے اور یاد رکھنے کے قابل ہے۔ دیوان اول ہی میں اس سے ملتا جلتا مضمون نہایت سادہ انداز میں میر نے یوں کہا ہے۔

باغ و بہار ہے وہ میں کشت زعفران ہوں
جو لطف اک ادھر ہے تو یاں بھی اک سماں ہے

آزاد بلکرای نے ”غزلان الہند“ میں شفیق اور نگ آبادی کا شعر لکھا ہے۔

شمشاد نیست ایں کہ بہ گلشن دمیدہ است
آہ از چمن بیاد کسے سر کشیدہ است
(یہ جو گلشن میں آگاہ ہے، شمشاد نہیں، بلکہ چمن نے کسی
کی یاد میں لمبی آہ کھینچی ہے۔)

میر کا مضمون مختلف ہے، لیکن دونوں کی منطق ایک ہے۔ (آہ = سرو/شمشاد = آہ۔) توقع
نہیں کہ میر کو شفیق کے شعر کا علم رہا ہو۔ بقول حسن عباس، ”غزلان الہند“ (فارسی) ۱۶۵/۱۶۴ میں
مرتب ہوئی۔ زیر نظر غزل میر کے دیوان اول کی ہے جو ۱۷۵۱ تک یقیناً مکمل ہو چکا تھا۔

۱۶/۴ جو لوگ میر کی شاعری کو ”عوامی“ سطح (یعنی انتہائی غیر پیچیدہ زبان میں غیر پیچیدہ مضامین)
کی شاعری سمجھتے ہیں، اگر میر کے زمانے میں ہوتے تو انہیں شاید میر کی گالیاں سننی پڑتیں۔ (سردار
جعفری کہہ ہی چکے ہیں کہ میر گالی بہت دیتے ہیں۔) اس شعر میں بھی میر نے ان لوگوں کو، جو شعر سننے ہی
واہوا کرنے لگتے ہیں اور اس پر غور کرنے کی دھت نہیں کرتے، کم فہم (= نا فہم) کی گالی سے نوازا ہے۔
سرسری طور پر سننا اور رکی طور پر واہوا کرنا (اور پھر اٹھ جانا، یعنی یہ بھی کوئی تفریحی چیز، مثلاً ہجرا ہے، کہ سنا
اور چل دیئے) شعر فنی نہیں، بلکہ شعر شکنی ہے۔

صائب دو چیز ی شکند قدر شعر را
حمین ناشناس و سکوت سخن شناس
(اے صائب دو چیزیں شعر کی قیمت گرا دیتی
ہیں۔ ایک حمین ناشناس اور دوسری سکوت سخن
شناس۔)

شعر سن کر (یا پڑھ کر) اس پر غور کرنا چاہئے، اور وہ شعر جو غور طلب ہو، اسے قدر و مال کی
ضرورت ہے۔ یہ ہماری تخلیقی تہذیب کا عام اصول ہے۔ اور ہمارے زوال کی علامت حسرت مرحوم کا یہ
شعر بھی ہے۔

شعر دراصل ہیں وہی حسرت
 سنتے ہی دل میں جو اثر جائیں
 ورنہ میر تو اپنے شعر کو زلف سا بیچ دار (ملاحظہ ہو جلد سوم ص ۱۳۰) کہنے میں غر محسوس کرتے
 تھے۔ یا پھر وہ ”حسن لطافت“ کے ساتھ انواع و اقسام کے مضامین کو جمع کرنا اپنا کمال سمجھتے تھے۔
 سخن دس پانچ یاں ہیں جمع کس حسن لطافت سے
 تفاوت ہے مرے مجموعہ و عقد ثریا میں
 (دیوان سوم)

شعر گوئی عالمانہ مشغلہ ہے، مجذوب کی بڑ کو منکوم کرنے کا نام نہیں۔ یہ خیال ہمارے یہاں
 بہت پرانا ہے۔ چنانچہ ”مجمع“ کے اختتام پر شمس قیس رازی کہتے ہیں کہ ”خوبی شعر حاصل کرنے کی خاطر
 شاعر کو ضرور ہے کہ وہ بیش تر علوم و فنون سے واقف ہو۔ اسے اعلیٰ تعلیم، اور ہر موضوع کے بارے میں
 معلومات سے بہرہ مند ہونا چاہئے۔“

میر نے ”خیال جنگ“ لکھ کر نہ صرف یہ کہ بہت عمدہ قافیہ تلاش کر لیا ہے، بلکہ استفادہ بھی نہایت
 نفیس برتا ہے۔ جنگ کا استعمال کرنے والا فضول اور لالچینی باتیں بہت سوچتا ہے۔ اسی لئے جنگ کو ”فلک
 میر“ بھی کہتے ہیں۔ لہذا ”خیال جنگ“ کے معنی ہوئے ”یہ خیال جو بنیادی طور پر فضول، لیکن دلچسپ اور
 آسمان میں تھلکی لگانے کی طرح کا ہو۔“ یعنی میر کی نظر میں شعر بہت ہی منظم (highly organised) اور غیر
 ضروری الفاظ، یا ڈھیلے پن (slack) سے پاک بیان ہے۔ یہ جنگوں کے خیالات کی طرح منتشر اور بے
 ربط (chaotic) نہیں۔ مختصر، شعرا ایک فن ہے اور اس کے تقاضوں اور لوازم کا احترام ضروری ہے۔

مضمون کی عذرت شاعر کو اسی طرح اپنی طرف کھینچتی ہے، جس طرح نشہ باز کو نشہ اپنی طرف
 جاتا ہے۔ غالب کا شعر ۳/۱۶ پر ہم دیکھ چکے ہیں، جہاں ”میکش مضمون“ اور مستی تحریر کا ذکر ہے۔ میر
 نے کم انہوں کو کہا ہے کہ وہ شعر کو ”خیال جنگ“ سمجھتے ہیں۔ جنگ کے نشے میں چونکہ ایک طرح کی مبالغہ
 آمیز زیادتی ہوتی ہے۔ اس لئے شاعری کے نشے کو بھی جنگ کا نشہ کہا گیا ہے۔ مصطفیٰ۔

بے عقل تیرے حق میں کہے کچھ تو مصطفیٰ
 تو یہ سمجھ چڑھے ہے اسے جنگ شاعری

مصحفی کا شعر دیوان ششم میں ہے، اس لئے اغلب ہے کہ انھوں نے میر کا زیر بحث شعر دیکھا ہوگا۔ دیے بھگ کے نشے سے مصحفی کو شاید کچھ رغبت تھی۔ اسی دیوان میں ان کا شعر ہے ۔

منت کش مغاں نہ ہو زہار مصحفی

آنکھوں کو اپنی کر تو بیک قرط بنگ سرخ

عباسی نے زیر بحث شعر اور اس کے اوپر والے شعر کو جوہارے انتخاب میں شامل نہیں ہے قطعہ بند قرار دیا ہے۔ میر نے خیال میں دونوں شعر الگ الگ ہیں۔ آخری بات یہ کہ زیر بحث شعر میر میں ”کم لہم“ اور ”سجھے ہیں“ کی رعایت خوب ہے۔

جناب عہد الرشید کا خیال ہے کہ ”خیال بگ“ کی ترکیب میر نے شاید خان آرزو کی ”چراغ ہدایت“ سے اخذ کی ہو۔ وہاں ”خیال بگ“ کے معنی درج ہیں وہ تو ہم اور خیال جو انسان کے ذہن میں بھگ کھانے سے پیدا ہوتے ہیں۔

۴۱۷

تھیرانہ آئے صدا کر چلے
کہ میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

وہ کیا چیز ہے آہ جس کے لئے
ہر اک چیز سے دل اٹھا کر چلے

کوئی ناامیدانہ کرنے نگاہ
سو تم ہم سے منہ بھی چھپا کر چلے

۴۱۷/۱ معشوق کے درد ازلے پر جا کر صدا لگانا اور دعا دے کر چلا آنا، یا معشوق کو دعا دینا، یہ مضمون
بہت قدیم ہیں۔ امیر خسرو کا انتہائی کیفیت انگیز شعر ہے۔

ہے رخ خاک ورت رگم و رگم
دعاے دولت کفایت و رفیت
(اپنے رخسار سے ہم سونے تیرے دروازے
کی خاک کو صاف کیا اور چلے گئے۔ تیری
دولت و اقبال کی دعا کی، اور چلے گئے۔)

حافظ نے دعا کے مضمون کو کم سے کم دو بار کہا ہے اور دونوں بار نے پہلو سے۔

(۱) در راہ عشق مرحلہ قرب و بعد نیست
می بینست عیاں و دعا می فرست

(راہ عشق میں دوری اور نزدیکی
کے مراحل نہیں۔ میں تجھے صاف
صاف دیکھ لیتا ہوں اور تجھے اپنی
دعائیں بھیجتا ہوں۔)

(۲) حافظ وظیفہ تو دعا گفتن است و بس
وربند آں مباحث کہ تعقید یا شہید
(اے حافظ، تیرا کام تو بس دعا کرنا
ہے۔ تو اس دھن میں نہ رہ کہ اس نے
سنی بھی کہ نہیں۔)

میر کے شعر پر خسر کا اور حافظ کے دوسرے شعر کا اثر نمایاں ہے۔ لیکن میر کے یہاں معنی کے
بعض نئے پہلو بھی ہیں، جیسا کہ آگے آتا ہے۔ فی الحال صائب کو سنئے۔
تلخی ز لب لعل تو نشستم و رستم
خوش باش کہ ناکام دعا گفتم و رستم
(تیرے لعل لب سے کوئی تلخ بات مجھے
سننے کو نہ ملی اور میں چلا گیا، خوش رہ، میں
نے دعا دی لیکن ناکام گیا۔)

صائب کا شعر طنز اور طنطیلی کا بہترین نمونہ ہے، لیکن ان کا مضمون ذرا ہلکا (یا یوں کہئے کہ
کیفیت سے عاری) ہے۔ خسر کا شعر کیفیت کا شہکار ہے۔ حافظ کے دونوں شعروں میں شور انگیزی
ہے۔ جرأت نے پکی عمر میں میر کی اس غزل پر غزل لکھی۔ (جرأت کے لئے ”پکی عمر“ میں نے اس لئے
کہا کہ ان کی غزل دیوان دوم میں ہے۔) انھوں نے بڑی کوشش کی کہ میر کے رنگ کی غزل ہو جائے،
لیکن ان کا کوئی بھی شعر میر کے کسی شعر کو نہیں پہنچتا۔ چنانچہ دعا کا مضمون جرأت نے یوں باندھا ہے۔

سدا تم سلامت رہو میری جاں
ہم آ رہی بس دعا کر چلے

ہم دیکھتے ہیں کہ کثرت الفاظ، اور لہجے کے سرسری پن نے جرأت کے شعر کا رتبہ بہت گرا دیا ہے۔ اسی طرح، خوبصورتی نے دعا کی ”دعائیت“ بہت محدود کر دی ہے۔ ان کا شعر بوجہ ضرور ہے، لیکن مضمون کے اعتبار سے جرأت سے بھی کم تر ہے۔

تو بھی دکھلا دے کتبہ امد

ہم بھی دست دعا اٹھاتے ہیں

ہمارے زمانے میں سہیل احمد زیدی نے صدا کے جواب میں خطاب (چاہے وہ نئی ہی کیوں نہ ہو) کی اہمیت پر اچھا شعر کہا ہے، کہ اگر جواب مل جائے (چاہے وہ انکار ہی کیوں نہ ہو) تو ثابت ہوا کہ صدا سنی گئی، یعنی دعا کرنے والے کی شخصیت کا اقرار کیا گیا۔ (اسی طرح فلسطین کے لئے لڑنے والوں پر اسرائیل کا ظلم اس بات کا اقرار ہے کہ مجاہدین اپنا وجود رکھتے ہیں۔) سہیل احمد زیدی کا لہجہ ذرا خلیبانہ اور مربیانہ ہے، لیکن ان کی نکتہ دہی میں کلام نہیں۔

حرف انکار بھی اس در سے بڑی نعمت ہے

یہ فقیروں کے ہیں اسرار صدا کر ڈالو

میر کے مطلعے میں معنی کے حسب ذیل پہلو ہیں:

(۱) مصرع اولیٰ میں ”صدا کرنا“ فقیروں کی طرح مانگنے کے معنی میں بھی ہے، اور پکارنے

کے معنی میں بھی۔ اول الذکر معنی میں میر کی سند تو ہے ہی لیکن غالب اور خوبصورتی کو بھی دیکھ لیں۔

دل ہی تو ہے سیاست درہاں سے ڈر گیا

میں اور جاؤں در سے ترے بن صدا کئے

(غالب)

ہو غنی بوسہ لب دے ڈالو

ہم فقیرانہ صدا کرتے ہیں

(خوبصورتی)

(دوسرے مصرع ثانی پر میر کا پرتو بھی واضح ہے۔)

(۲) ”فقیرانہ آئے“ کے بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم فقیروں کے انداز و اسلوب سے

آئے اور دوسرا مفہوم یہ کہ ہم فقیر کا بھیس بدل کر آئے۔

(۳) ”میاں خوش رہو“ دعا بھی ہے اور محض رخصتی فقرہ بھی۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”اچھا بھائی خوش رہو، ہم تو چلے۔“ اگر محض رخصتی فقرہ ہے، تو دعا مبہم رہ جاتی ہے۔ ممکن ہے دعا دل میں ہی کر لی ہو، یا پھر جو دعا کی ہے اسے شعر میں بیان نہیں کیا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ دعا ابھی کی نہ ہو، بلکہ دعا کرنے والے ہوں۔ یعنی ”دعا کر چلے“ کے بعد جو کہا اسے مقدر چھوڑ دیا ہے۔ ”بہارِ عجم“ میں ہے کہ ”خوش ہاشید“ کے معنی ”میا“ (آ جاؤ، پاس آؤ) بھی ہیں، یہ فارسی کا روزمرہ ہے لیکن ان معنی کو ملحوظ رکھیں تو شعر کا لطف دو بالا ہو جاتا ہے۔

(۴) محمد حسن عسکری نے اس شعر پر جو اظہار خیال کیا ہے وہ اس کی عمومی معنویت اور پورے کلام میر پر نہایت عمدہ تبصرہ ہے۔ عسکری صاحب کہتے ہیں: میر زندگی سے مایوس یا بیزار نہیں ہوتے، بلکہ وہ حسیم و رضا، در صبر و قرار کی تلقین کرتے ہیں... فرد کو قانون حیات دریافت کرنے کی کوشش کرنی چاہئے، اور اپنی خودی اور انفرادیت کو اس قانون سے ہم آہنگ بنانا چاہئے۔ اس سلسلے میں میر کو جو کچھ کہنا تھا وہ انھوں نے ایک شعر میں کہہ دیا ہے۔ (اس کے بعد عسکری صاحب نے زیر بحث شعر نقل کیا ہے۔)

(۵) اس شعر کے متن کے بارے میں یہ بات کہنا ضروری ہے کہ مصرع ثانی کو عام طور پر لفظ ”کہ“ کے بغیر پڑھا اور لکھا گیا ہے جتنی ج میں ”میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے۔“ (عسکری صاحب نے بھی ایسے ہی لکھا ہے۔) لیکن صحیح متن ”کہ“ کے ساتھ ہے۔ میر لفظ ”میاں“ کو عام طور پر بروزن ”نفع“ لکھتے تھے، لیکن اس کے علاوہ ”کہ میاں“ کہنے میں معنی کی بھی خوبی ہے۔ ”صدا“ کو بمعنی ”پکار“ فرض کریں تو ”کہ“ کے بعد جو کچھ ہے وہ اب صدا ہے۔ اور ”صدا“ کو ”فقیر کی پکار“ کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ نکلا کہ ہماری مانگ یہی ہے کہ تم خوش رہو۔ (جیسے لکھنؤ میں کہتے ہیں ”خدا غم حسین کے سوا کوئی نعم نہ دے۔“) یعنی ہم تم سے یہی مانگتے ہیں کہ تم خوش رہو۔ ممکن ہے یہ اشارہ بھی ہو کہ ہم بس یہ مانگتے ہیں کہ ہماری فقیری، یا ہمارے چلے جانے کا غم نہ کرنا۔ اس مفہوم کی رو سے مشکل / عاشق اور معشوق میں درپردہ یگانگت ہے، لیکن کسی مجبوری کے باعث وہ اپنے تعلق و آشنائی کا اظہار نہیں کر سکتے، بلکہ شاید اسے ترک کرنے پر مجبور ہیں۔ اگر صدر مصرع میں ”کہ“ نہ ہو تو یہ معنی نہ نکلیں گے، کیونکہ پھر پورا مصرع ”صدا“ بن جائے گا۔

(۶) ”چنے“ میں مرجع نے اشارہ بھی ہے، یعنی اب اس نگلی سے نکل کر مرجائیں گے۔

معنی کی اس کثرت پر نظر کریں تو شعر کی کیفیت دینی نظر آتی ہے۔ اور ہمارے خدا پھر بھی یہی کہے جاتے ہیں کہ میر صرف اپنے دل کا دکھڑا روتے ہیں، اور وہ بھی نہایت سادہ اور غیر پیچیدہ اسلوب میں۔ دیوان اول ہی کے اس شعر میں البتہ کیفیت کا پلہ بھاری ہے۔

درویش ہیں ہم آخر دو اک نگہ کی فرصت

گوشے میں بیٹھے پیارے تم کو دعا کریں گے

کالی داس گیتا رضائے شعر زیر بحث کو بہ ادنیٰ تغیر بالاجی ترمیم ذرہ برہا پوری کے خود نوشت دیوان میں دیکھا ہے۔ یہ غیر معمولی تو ارد بھی ہو سکتا ہے۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ ذرہ نے خراج عقیدت کے طور پر میر کا شعر اختیار کر لیا ہو، واللہ اعلم۔

۴/۱۱۷ اس شعر میں جو چیز سب سے پہلے توجہ کو کھینچتی ہے وہ مصرع اولیٰ کا استفہام ہے۔ حکلم کو خود نہیں معلوم کہ وہ کیا شے ہے جس کی خاطر وہ ہر چیز سے ناظر توڑ کر اور منہ سوڑ کر جا رہا ہے؟ پھر دوسرے مصرعے سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ حکلم جا کہاں رہا ہے؟ دونوں صورتوں میں دلچسپ امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

(۱) معشوق میں کوئی صفت ایسی ہے جو دلوں کو موہتی ہے، لیکن وہ کیا صفت ہے، اس کی خبر خود عاشقوں (یا حکلم) کو نہیں۔ بس کوہ عدا جیسی کیفیت ہے، کہ کوئی پکارتا ہے اور کوئی اس صدا پر چلے جاتا ہے، انجام سے بے خبر اور عاقبت کار سے بے پروا۔ اس مفہوم کے اعتبار سے شعر میں درد کے شعر کی سی پر اسرار کیفیت ہے۔

آہ معلوم نہیں ساتھ سے اپنے شب و روز

لوگ جاتے ہیں چلے پر وہ کدھر جاتے ہیں

(۲) وہ چیز جس کی خاطر سب کچھ ترک کیا ہے، سکون قلب ہے، کیونکہ ”سب کچھ“ میں محبت شامل ہے، اور محبت میں سکون قلب نہیں۔

(۳) موت بلا رہی ہے، اور اس کی آواز پر خوشی خوشی ہر چیز چھوڑ کر جا رہی ہے۔ لیکن خود موت کیا ہے، اور اس کی آغوش میں ہمیں کیا ملے گا؟ اس کی خبر نہیں۔

(۳) شکلم ہر چیز سے دل اٹھا کر کہاں جا رہا ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً یہ کہ وہ دنیا چھوڑ رہا ہے، یا وہ بن باس لے رہا ہے، یا ترک لذت کر رہا ہے، یا معشوق کی گلی چھوڑ رہا ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر میں دو کردار ہوں، یعنی ایک تو شکلم، جو مستفسر ہے، اور دوسرا وہ شخص جس سے یہ سوال پوچھا جا رہا ہے۔ اب صورت حال یہ ہوئی کہ کوئی جان دینے پر آمادہ ہے، یا نزع کے عالم میں ہے، یا ترک دنیا کر رہا ہے، اور شکلم اس سے پوچھ رہا ہے کہ آخر وہ کیا چیز ہے جس کی خاطر تم ہر چیز سے تعلق توڑ رہے ہو؟ اس مفہوم کی رو سے مصرع ثانی میں ”تم“ مقدر ہے۔ یہ مفہوم بھی بہت عمدہ ہے، لیکن اس میں کثرت معنی نہیں، محض کیفیت ہے۔ دونوں ہی طرح کے امکانات میں لفظ ”چیز“ کی تکرار بہت عمدہ ہے۔ اس لفظ کو دونوں مصرعوں میں الگ الگ لہجے میں پڑھنا چاہئے۔

۳/۴۷ اس قافیے میں جرات کا شعر میر کے برابر کا تو نہیں، لیکن دلچسپ بہت ہے اسے معاملہ بندی کا عمدہ شعر کہنا چاہئے۔

خفا ہے وہ یاں تک مری شکل سے
چلے ساتھ تو منہ چھپا کر چلے
یہاں ”خفا“ (پشیدگی) اور ”چھپا“ کا ضلع خوب ہے، لیکن مضمون خوب تر ہے، کہ کہیں اتفاقاً شکلم اور معشوق کا ساتھ ہو گیا۔ شاید دونوں ایک ہی گاڑی میں سفر کر رہے ہیں۔ لیکن معشوق بیچہ ناز یا شرم یا تنگی یا بے تعلقی اپنا منہ مخالف سمت میں کئے ہوئے ہے، یا باقاعدہ نقاب میں منہ چھپائے ہوئے ہے۔

میر کے شعر میں جو صورت حال ہے اسے روایتی نقاد ”دردناک“ کہیں گے لیکن اگر میر کے شعر اور ”دردناکی“ کا فرق معلوم کرنا ہو تو سید محمد خاں رعد کا شعر دیکھئے۔

نزع میں تھا میں تمہیں منہ سے اٹھتا تھا نقاب

آخری وقت تو دیدار دکھاتے جاتے

میر کے شعر میں صورت حال جرات اور رعد دونوں کے مقابلے میں بہت پیچیدہ ہے۔ عاشق اور معشوق جدا ہو رہے ہیں، لیکن آخری ملاقات تنہائی میں نہیں، بلکہ کسی ایسی جگہ ہو رہی ہے جہاں اور بھی

لوگ موجود ہیں۔ لہذا معشوق بظاہر بے رشتہ رہتا ہے اور عاشق کی طرف دیکھتا بھی نہیں۔ ناامیدی بھری نگاہوں سے دیکھنا، یا محبت بھری نظر سے دیکھ لینا تو دور کی بات ہے، وہ منہ چھپا کر عاشق کے سامنے سے ہٹ جاتا ہے۔ گویا اس کا منہ چھپا لینا آنے والی جدائی کا اشارہ ہے، اور پھر سے رنجوری کا بھی اشارہ ہے۔ یعنی معشوق کا منہ چھپا کر چلا جانا نشانیاتی (semiotic) عمل ہے اور دونوں کے تعلقات میں ایک نئے زمانے کی آمد کو نشان زد (signal) کرتا ہے۔

معشوق کی بے اعتنائی کو اس شعر کا مضمون قرار دیتے ہوئے عسکری صاحب نے جو باتیں کہی ہیں ان پر ترقی نہیں ہو سکتی۔ لہذا ان کا بیان ان کے مضمون ”میر جی“ سے نقل کرتا ہوں: ”محبوب کی بے اعتنائی کو بھی میر ہمیشہ سخت دلی اور ظلم یا فطری بدکرداری نہیں سمجھتے۔ ان کے بہترین شعروں میں محبوب بھی انسان ہوتا ہے... تنہائی زندگی کا قانون ہے اور اس کے سامنے عاشق اور محبوب دونوں مجبور و معذور ہیں... چنانچہ عاشق کے لئے صرف ایک ہی راستہ رہ جاتا ہے، وہ یہ کہ جس طرح ہو سکے اپنا غم برداشت کرے۔“ اس کے آگے صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ اسی غزل کے ایک اور شعر سے بھی یہی بات نکلتی ہے، لیکن اس کے لہجے میں تلخ طعنے اس بات کا بھی غماز ہے کہ میر کا عاشق چپکے چپکے ہی نہیں درد سہتا، بلکہ اپنی شخصیت کا اظہار بھی کرتا ہے۔

بہت آرزو تھی گلی کی تری

سو یاں سے لہو میں نہا کر چلے

اس مضمون پر مزید گفتگو کے لئے ملاحظہ ہو ۵۸/۵۸۔

۴۱۸

ہم خاشوں کا ذکر تھا شب اس کی بزم میں
نکلا نہ حرف خیر کسو کی زبان سے

۴۱۸/۱ غالب نے اس مضمون کو بڑی لطافت سے اور خود پر طنز کے انداز میں لکھا ہے ۔

گرچہ ہے کس کس برائی سے ولے با ایں ہمہ
ذکر میرا مجھ سے بہتر ہے کہ اس محفل میں ہے

میر کے شعر میں بظاہر ایک انفعالییت ہے، اور غالب کے شعر میں بہر حال ایک مصلحت اور گردن

افرازا نہ وقار ہے۔ دونوں کے اشعار کا مضمون معزی فرزنی کے یہاں یوں ملتا ہے ۔

در بزم او کسم بہ بدی ہم نہ بد نام
ہر چند گوش در پس دیوار داشتیم
(اس کی بزم میں کسی نے میرا نام برائی کے ساتھ
بھی نہ لیا۔ اگرچہ میں دیوار سے بہت کان لگائے
تاکیا۔)

معزی کا شعر چونکہ مرزا مظہر جان جاناں کی ”خریطہ جواہر“ میں ہے، اس لئے اغلب ہے کہ
میر اس سے واقف رہے ہوں۔ اور غالب کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ معزی اور میر دونوں کے
اشعار سے آشنا رہے ہوں گے۔ فارسی شاعر کے یہاں انفعالییت اور ایک طرح کی وحشیانہ زندگی ہے
(عاشق دیوار سے کان لگائے سنتا ہے کہ اندر کیا باتیں ہو رہی ہیں۔) لیکن مضمون کی ندرت، اور طرز ادا
میں کفایت الفاظ، لائق داد ہیں۔ غالب نے تو اپنی راہ اتنی الگ نکالی کہ بڑھتے دالا اگر بہت چوکس نہ ہو تو
اسے میر کا شعر غالب کے مقابلے میں یاد ہی نہ آئے گا۔ لیکن میر کے یہاں بھی حسب معمول کئی نکات ہیں

جو اس قدر آہستگی اور سچ سے بیان ہو گئے ہیں کہ عام طور پر وہ نگاہوں سے اور جملہ میں گئے۔ ملاحظہ ہو:

(۱) نہ کو خاموش کہہ کر اور دوسروں کو گفتگو کرتا ہوا بیان کر کے پر لطف طنز یہ تاؤ پیدا کیا ہے۔

اپنی بے چارگی بھی بیان کر دی، لیکن وقار کو ہاتھ سے جانے نہ دیا کیونکہ خاموشی میں وقار ہے اور آہ و فغاں میں حنین کی کمی۔

(۲) لفظ ”خامشوں“ میں استبداد کا بھی اشارہ ہے، کہ ہم کو جبراً خاموش رکھا گیا ہے۔

(۳) ”حرف خیر“ کے تین معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہمارے بارے میں کسی نے اچھی کوئی بات، کوئی کلمہ خیر نہ کہا۔ دوسرا مفہوم یہ کہ کسی نے ہمارے بارے میں یہ نہ کہا کہ ہم خیریت سے ہیں (اچھی طرح ہیں، ہماری حالت اچھی ہے۔) لہذا یہاں یہ کنایہ بھی ہے کہ ان خامشی شیوہ لوگوں کا حال اچھا نہیں۔

تیسرے معنی یہ ہیں کہ کسی نے ہمارے بارے میں کوئی اچھی فائدہ مند بات نہ کہی (مثلاً یہ نہ کہا کہ ان لوگوں پرستم کم کر دو، یا ان کو بزم میں بلاؤ، وغیرہ۔)

(۴) پوری صورت حال میں یہ کنایہ تو ہے ہی کہ معشوق کی بزم میں بیٹھنے والے خوشامدی اور تھالی کے بیٹنگن ہیں۔ سچ بولنا اس کے لئے اتنا اہم نہیں ہے جتنا معشوق کو خوش کرنا اور اس کی مرضی کے مطابق بات کہنا۔

۴۱۹

چاک پر چاک ہوا جوں جوں سلایا ہم نے
اس گریباں ہی سے اب ہاتھ اٹھایا ہم نے

یاں فقط ریختہ ہی کہنے نہ آئے تھے ہم
چار دن یہ بھی تماشا سا دکھایا ہم نے

تازگی داغ کی ہر شام کو بے پتہ نہیں
آہ کیا جانے دیا کس کا بجھایا ہم نے

۴۱۹/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ پھر بھی، مصرع ثانی کی بندش بہت چست ہے، اور مصرع اولیٰ میں ”پر“ کے مد معنی ہیں۔ (۱) ”کے بعد“ یعنی چاک کے بعد چاک ہوا۔ (۲) کلمہ تاکید، یعنی چاک ہوا اور یقیناً چاک ہوا۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے ”دلی کی آخری شمع“ میں مومن کی زبان سے کہلایا ہے ”اس کا جوڑا آئے پر آئے“ یعنی یقیناً آئے۔

۴۱۹/۲ پر اسرار شعر کہنے میں میر، غالب اور اقبال ہمارے یہاں ممتاز ہیں۔ لیکن میر کے یہاں بھی زیر بحث شعر سا پر اسرار شعر کم ملے گا۔ تعلیٰ کے شعروں میں بھی میر کو یہ طوطی حاصل ہے، اور وہ نئے نئے رنگ سے اپنے فن کے بارے میں جھلی کرتے ہیں۔

دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختے کے
بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے

(دیوان اول)

اشعار میر پر ہے اب ہائے وائے ہر سو
کچھ سحر تو نہیں ہے لیکن ہوا تو دیکھو

(دیوان دوم)

اے میر شعر کہتا کیا ہے کمال انساں
یہ بھی خیال سا کچھ خاطر میں آ گیا ہے
شاعر نہیں جو دیکھا تو ہے کوئی ساحر
دو چار شعر پڑھ کر سب کو رہا گیا ہے

(دیوان چہارم)

دیوان دوم کے شعر کا قافیہ تو ایسا رکھ دیا ہے اور اس کی ردیف لکسی زیر دست بیٹھی ہے کہ اس
شعر پر غزلیں قربان ہو سکتی ہیں۔ ”ہوا“ (بمعنی ”پاؤ“) پڑھیں تو قافیہ اور ردیف دونوں کے معنی کچھ اور
ہیں، اور شعر کے معنی بھی کچھ اور ہیں۔ اور اگر ”ہوا“ (”ہونا“ کا ماضی) پڑھیں تو پھر قافیہ، ردیف، شعر،
سب کے معنی نہ صرف کچھ اور ہیں، بلکہ قافیہ اور ردیف دونوں کثیر المعنی ہو جاتے ہیں۔ دیوان چہارم کے
تکلیف میں پورا نظریہ شعر آ گیا ہے، اور رعایتوں کا اہتمام الگ۔ دیوان اول والے شعر کا بھی مصرع ثانی
کثیر المعنی ہے اور قول بحال اس پر مستزاد۔ پھر یہ قائم کے مشہور شعر کا نہایت عمدہ جواب بھی ہے۔

تو پھر ان سب کے ہاں جو شعر زیر بحث کیوں؟ اس شعر میں تنکلم (یا میر خور) ہم سے کیا کہہ رہا
ہے؟ کیا رہنمائی کہتا تماشا دکھانے کے برابر اس لئے ہے کہ ہزار مضمون آفرینی ہو لیکن دل کا مطلب حاصل
نہیں ہوتا؟ (یعنی معشوق حاصل نہیں ہوتا، یا اذائے مطلب نہیں ہو پاتا۔) میر ۔

عبارت خوب لکھی شاعری انشا طرازی کی
ولے مطلب ہے گم دیکھیں تو کب ہو مدعا حاصل

(دیوان سوم)

یا پھر رہنمائی کوئی تماشا اس لئے ہے کہ یہ لوگوں کی نظر میں محض تفریحی شے ہے، شعر نہیں ان کے بس کا روگ
نہیں؟ (۴۶/۳) یا پھر یہ کہ سامعین سب ناقص ہیں، اس لئے اپنے کمال کا اظہار نہ کیا، بلکہ ایک تماشا سا
دکھا دیا، جیسا کہ دیوان اول ہی میں ہے ۔

گنگو باتھوں سے ہے درنہ

یر جی بھی کمال رکھتے ہیں

یا پھر ریختہ گوئی اس لئے تماشا ہے کہ یہ شکم کا اصل مقصد زیست نہیں۔ مصرع اولیٰ میں کہا ہے کہ ہم یہاں فقط ریختہ ہی کہنے نہ آئے تھے۔ تو پھر اصل مقصد زیست کیا تھا؟ عشق کرنا؟ یا پھر ریختہ گوئی اس معنی میں تماشا تھی کہ ہمارے اصل خیالات کا ”پردہ“ تھی؟ (۳۶/۱) لیکن یہ بھی کہا ہے کہ ریختہ گوئی کا تماشا ہم نے چاروں (یعنی چند دن، تھوڑے عرصے تک) ہی دکھایا۔ تو پھر زندگی کے بقیہ دن کس مصروفیت میں گزارے؟ کیا کوئی داخلی، باطنی زندگی اور تھی جس کی خبر اوروں کو نہ لگی، لیکن وہی شکم کی اصل زندگی تھی؟ یا پھر پوری زندگی ہی کو چاروں سے تعبیر کیا ہے، یعنی ساری زندگی کی مدت یا تو صرف چار دن تھی، یا چار ہی دن لگتی تھی، کہ بہت جلد ختم ہو گئی۔ لیکن ریختہ کو بھی ”تماشا سا“ کہا ہے، جس کے کم سے کم دو معنی ہیں۔ (۱) دراصل یہ تماشا نہ تھا، بلکہ حقیقت تھا۔ (۲) یہ تماشا بھی نہ تھا، بلکہ تماشے کا ڈھونگ تھا۔ یعنی ہماری ریختہ گوئی وہ ڈراما تھی جو کسی ڈرامے کے اندر (مثلاً ”میمہلٹ“ میں) کسی اور مقصد سے ڈال دیا جاتا ہے۔ میر مبہم گوئی کے بادشاہ ہیں، لیکن اس قدر امکانات اور سوالات سے پر شعر انھوں نے بھی بہت نہ کہے ہوں گے۔

شعر کا لہجہ بھی دلچسپ ہے۔ ایک طرح سے دیکھئے تو یہ ایسے کامیڈی اداکار کا لہجہ ہے جو بظاہر تواضع پر لطفے نثار ہوتا ہے، لیکن دراصل اپنے سامعین پر پوری طرح حادی ہوتا ہے اور انھیں موسم کی ناک سمجھتا ہے۔ ایک طرح دیکھئے تو یہ کسی بوڑھے گرگ باران ویدہ قسم کے استاد کا لہجہ ہے جس کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ سچ بول رہا ہے کہ بڑباک رہا ہے۔ ایک طرح دیکھئے تو لہجے میں ایک تنہا برائے شان ہے (ہم یہاں ریختہ گوئی کے لئے نہیں بیچے گئے تھے)، اور ہلکی سی الیہ کی تہ بھی ہے کہ جہاں میں تم آئے تھے کیا کر چلے۔ یہ بھی غور رکھیں کہ دنیا کو چاروں کی بہار اور خود عمر کو محض ”چاروں“ بھی کہتے ہیں۔ عجب غیر معمولی شعر کہا ہے، کہ اس کا سرا ہی ہاتھ نہیں لگتا۔ ان دو مصرعوں میں اتنا کچھ بھر دیا ہے کہ تفہیم کرنے والے کی جان پر بن گئی ہے۔

۴۱۹/۳ یہ مضمون بالکل نیا ہے، اور اس کی تازگی اور ندرت ہی نہیں بلکہ اس کی گہرائی بھی قابلِ داد

ہے۔ ۱۵۳/۱ پر ہم عاشق کے دل میں کسی کی آہ کو ہر رات تیر کی طرح پار ہوتے ہوئے دیکھ چکے ہیں۔ یہاں بھی اسی قسم کا مضمون ہے، لیکن اس میں اسرار زیادہ ہے۔ دل میں داغ ہے (داغ عشق، داغ غم وغیرہ) اور وہ ہر شام کوئی آب و تاب کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے۔ اس پر حکم کو شک ہوتا ہے کہ کیا میں نے کسی اور کا چراغ نہیں بجھایا ہے تو اس کے عوض میں میرا داغ روشن ہوا ہے۔ اس میں حسب ذیل امکانات ہیں: (۱) دنیا میں چراغوں کی تعداد محدود ہے۔ اگر کہیں ایک چراغ روشن ہوگا تو اس کے بدلے کہیں اور ایک چراغ ٹھنڈا بھی ہوگا۔ یعنی دنیا کی تقدیر میں جتنے چراغ ہیں، اتنے ہی رہیں گے۔ نہ وہ زیادہ ہوں گے نہ کم۔

(۲) دنیا میں روشنی کی مقدار بھی محدود ہے۔ اگر کہیں روشنی بڑھے گی تو ساتھ ہی ساتھ کہیں گھٹے گی بھی۔ اگر میرا چراغ روشن تر ہوا، یا اس کا دھندلا پن تبدیل ہو، تو کہیں کوئی چراغ بجھ جائے گا، یا بجھایا گیا بھی ہوگا۔

(۳) حکم کے دل اور دوسروں کے غم میں باطنی ہم آہنگی اور ایک دردی (empathy) ہے۔ اگر کہیں کسی کا چراغ گل ہوتا ہے تو اس کی ہمدردی میں میرے دل کا داغ (= داغ غم) اور چمک اٹھتا ہے۔

(۴) جب ہم ہر شام آہ کرتے ہیں تو ہمارا داغ دل چمک اٹھتا ہے (پھونک مارنے سے آگ بھڑکتی ہے)۔ لیکن ہماری آہ کیا جانے کہ (اس آہ کے باعث) ہم نے کس کا چراغ بجھادیا۔ (یعنی آہ اتنی حیرت انگیز کہ کسی پڑوسی کا چراغ بجھا گئی۔)

(۵) مصرع ثانی سے لازمی طور پر یہ مراد نہیں کہ حکم نے کسی کا چراغ جان بوجھ کر بجھایا ہے، بلکہ یہ کہ اس کی وجہ سے، اس کے کام کے نتیجے میں، چراغ بجھا ہے۔

مزید خوبیاں ملاحظہ ہوں۔ (۱) داغ کے روشن ہونے، یا داغ کی روشنی کو ”تازگی“ کہنا عمدہ استعارہ ہے، کیونکہ اس میں داغ کی ہر روز تجدید کا کنا یہ بھی ہے۔ (۲) ”آہ“ اور ”بجھایا“ میں رعایت معنوی ہے۔ (۳) لہجے میں محزونی کے ساتھ تھوڑا سا رخ لیکن تھوڑا سا غرور بھی ہے کہ ہمارا داغ ہر شام روشن تو رہتا ہے، چاہے کسی اور کے چراغ کو بجھا کر ہی کیوں نہ روشن ہوتا ہو۔ (۵) بے پیچ پر متصل جھنگو کے لئے ملاحظہ ہو ۳۷۹/۴۔

۳۲۰

۱۱۳۵ غلام کہیں تو مل کہو دارو چنے ہوئے
پھرتے ہیں ہم بھی ہاتھ میں سرکولے ہوئے

آؤ گے ہوش میں تو تک اک سدھ بھی لیجیو
اب تو نشے میں جاتے ہو زخمی کئے ہوئے

جی ڈوتا ہے اس گہر تر کی یاد میں
پایان کار عشق میں ہم سر بیٹے ہوئے مریچہ=خوطور

کافر ہوئے بتوں کی محبت میں میر جی
سجدہ میں آج آئے تھے قشقہ دیئے ہوئے

۳۲۰/۱ اس اور اگلے شعر میں وہی مضمون آفرینی اور طرافت کا استخراج ہے جو میر کا خاصہ ہے، کہ بات بظاہر ”درد انگیز“ ہے، لیکن اسے خوش طبعی کے لہجے میں کہا ہے۔ اس طرح اس کی اہمیت کم نہیں ہوتی، لیکن حکلم اور واقعے (سائنے، یا تجربے) کے درمیان فاصلہ پیدا ہو جاتا ہے اور غیر ضروری جذبات انگیزی سے نجات مل جاتی ہے۔ مطلب میں تو کئی باتیں ایسی دلچسپ ہیں کہ اسے نمونے (model) کے طور پر پیش کر سکتے ہیں۔ (۱) معشوق اسی وقت آمادہ نقل ہوگا جب وہ نشے میں ہوگا۔ یعنی یوں تو وہ مزاج کا قتل نہیں ہے، لیکن نشے میں شاید اس کا ہاتھ چل جائے۔ یا پھر یہ کہ ہوش و حواس کی حالت میں وہ حکلم عاشق کو لائق کشتن ہی نہ سمجھے گا۔ (یعنی اسے نہایت حقیر، زبوں اور لاغر دیکھ کر اسے مارنا پسند نہ

کرے گا۔) ہاں نشے کی جھونک میں مار بیٹھے تو مار بیٹھے۔ اگلا شعر اس مضمون پر ملاحظہ ہو۔ (۲) معشوق کے ہاتھ سے قتل ہونا مقصد زیست تو ہے ہی، لیکن ایک طرح کا کھیل بھی ہے، یعنی زندگی میں بہترین تفریح یہی ہے کہ معشوق کا سامنا ہو اور وہ ہمارا سراڑا دے۔ یہ مفہوم اس لئے برآمد ہوتا ہے کہ شعر کا لہجہ بے تکلف گفتگو اور اس طرح کے اشتیاق پر مبنی ہے جو کھیل کود یا تفریحی کاموں کے لئے ہمارے دل میں ہوتا ہے، کسارے بھائی کہیں تو نشے کے عالم میں مل جاؤ، ہم بھی اپنا سر کٹانے کے شوق میں گھومتے پھر رہے ہیں۔ (۳) سر کٹانے کے شوق کو یوں کہنا کہ ہم اپنا سر ہاتھ میں لئے پھر رہے ہیں (یعنی سر کاٹ کر ہاتھ پر رکھے ہوئے ہیں) پر لطف قول محال ہے اور طنز یہ بتاؤں پیدا کرتا ہے۔ (۴) مصرع ثانی میں ”ہم بھی“ کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم پیسے اور بھی ہیں۔ دوسرے مفہوم کے اعتبار سے ”بھی“ کلمہ اشمہ اور تاکید ہے، یعنی زور دینے کے لئے ہے۔ (۵) لفظ ”عالم“ بھی یہاں بڑی مناسبت اور محاوراتی حسن کا حامل ہے۔ (مزید ملاحظہ ہو ۳۶۸/۱ اور ۴۰۸/۳۔) (۶) اسی طرح، لفظ ”دارو“ میں روزمرہ کا لطف تو ہے ہی، یہ معشوق اور شکم دونوں کے انداز اور کردار میں بے تکلفی بھی پیدا کر رہا ہے۔ اس لفظ کے باعث معشوق بازاروں میں گھومنے والا، بے تکلف (informal) کھنڈرا، اور آزادہ و شخص معلوم ہوتا ہے، کیونکہ لفظ ”دارو“ میں جو ”عوامی“ کیفیت ہے وہ ”بادہ“، ”سے“، ”شراب“ وغیرہ میں نہیں ہے۔ یوں تو ”دارو“ بھی بدلی لفظ ہے، لیکن ”شراب“ کے معنی میں یہ اردو ہے۔ فارسی میں ”دارو“ بمعنی ”روا“ ہے، اور ”داروے سستی“ وہ دوا یا چیز ہے جسے شراب میں ڈالیں تو نشہ زیادہ ہوتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ”بہارِ غم“۔) صاحب ”نور اللغات“ کہتے ہیں کہ ”دارو“ بمعنی ”شراب“ اہل ہندو کا روزمرہ ہے۔ مجھے اس میں شک ہے، لیکن یہ بات یقینی ہے کہ ”بادہ“، ”سے“ وغیرہ کے مقابلے میں ”دارو“ زیادہ ”بازار“ اور بے تکلف لفظ ہے (جیسا کہ بدلی کے مقابلے میں دلی لفظ ہوتا ہے)۔ دلی لفظ کی قوت اسی بات میں ہے کہ فوری اثر اور زور رکھتا ہے، میر۔

سنا جاتا ہے اے گھینچے ترے مجلس نشینوں سے

کہ تو دارو پیچے ہے رات کو مل کر کینوں سے

(دیوانِ سوم)

یہاں اور زیر بحث شعر میں ”دارو“ کی جگہ ”بادہ“ رکھ دیں تو شعر کا لطف اور زور آدھا رہ

جاتا ہے۔

۳۲۰/۲ یہ مضمون عام ہے کہ معشوق نے عاشق کو زخمی کیا، مجھ موڑ کر چل دیا، اور آئندہ خبر نہ لی۔ اس کی بلندی اور پستی دونوں ہی دیکھنا ہوں تو نظیری اور آرزو لکھنوی کے مندرجہ ذیل شعر ملاحظہ ہوں۔

(۱) مشو از حال من غافل کہ زخم کاریئے دارم

میاداد دگرے مید ترا از خاک برگیرد

(نظیری)

(میرے حال سے غافل مت ہو جا کہ میرا زخم کاری

ہے۔ میں تیرا شکا ہوں، ایسا نہ ہو کہ مجھے راہ میں زخمی

پڑا دیکھ کر کوئی اور شخص اٹھالے۔)

(۲) جاتے کہاں ہیں آپ نظر دل سے موڑ کے

تصویر نکلی پڑتی ہے آئینہ توڑ کے

(آرزو لکھنوی)

نظیری کے شعر میں خفیف سی چالاکی کے ساتھ زخم خوردگی کا وقار ہے۔ آرزو کے شعر میں معشوق کو پکارنے کا انداز اجڑا اور رکاکت سے خالی نہیں۔ ان کا مصرع کافی اگرچہ ڈرامائی ہے، لیکن نہ تو دل کے زخم، اور نہ معشوق کے چلے جانے کے لئے مناسب استعارہ پیش کرتا ہے۔ میر کے یہاں حسب معمول اوپر اوپر ذرا ”وردنای“ ہے، لیکن دراصل لہجہ طریفانہ اور معشوق پر پھبتی کسنے کا سا ہے۔ پھر میر کا معمولہ ابہام بھی ہے کہ مصرع اولیٰ میں یہ بات واضح نہیں کہ ”سدھ بھی لہجہ“، شکلم/عاشق کی سدھ لینے کے لئے ہے، کہ خود معشوق کو صلاح دے رہے ہیں کہ میاں جب نشتر اترے اور ہوش آئے تو اپنی خبر لیتا کہ تم کس حال میں تھے اور کیا کر بیٹھے؟ ”آؤ گے“ بمعنی ”آؤ“ ہے، لیکن مستقبل کا صیغہ استعمال کر کے یہ کنایہ رکھ دیا ہے کہ معشوق کا ہوش میں آنا نہ صرف مشکل ہے، بلکہ مستقبل بعید کی بات ہے۔ مثلاً مصرع یوں بھی ممکن تھا۔ ج

آؤ جو ہوش میں تو تک اک سدھ بھی لہجہ

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا صورت میں ہوش آنے کی بات کم و بیش فوری ہے۔ جب کہ اصل مصرع میں، ایسا نہیں۔ ”آؤ گئے“ اور ”جاتے ہو“ کی رعایت بھی عمدہ ہے۔ مصرع ثانی میں بھی دو معنی کا امکان ہے۔ اول تو یہ کہ تم اس وقت نشے میں ہو (اور نشے کے عالم میں) مجھے ڈنکی کر کے جا رہے ہو۔ دوسرے معنی یہ کہ معشوق نے پہلے ڈنکی کیا، پھر شراب پی اور جب نشہ خوب ہو گیا تو اپنے شکار کو زخمی ہی چھوڑ کر چل دیا۔ گویا نشے کے باعث وہ اپنی ہی سددھ بدھ سے مجبور ہے، ڈنکی عاشق کا خیال کیا کرے؟ لہذا زخمی/سکھم/عاشق کہتا ہے کہ اب تو تم نشے میں ہو، آنا تو میری خبر گیری کرتا۔

اب یہاں ایک معنی اور نکلتے ہیں، کہ اگر تم ہوش میں ہوتے تو میرا کام تمام کر کے جاتے۔ سید

محمد خاں رند۔

سائنس دیکھی تن بیل میں جو آتے جاتے

اور چمکا دیا صیاد نے جاتے جاتے

لیکن وفور نشے کے باعث تم مجھے زندہ (نیم جان) چھوڑ کر جا رہے ہو۔ جب ہوش آئے تو واپس آ کر ادھر سے کام کو مکمل کر دینا اور میرا رشتہ حیات قطع کر جانا۔ اس مفہوم کی رو سے ”نک اک سددھ بھی لپیٹ“ سے مراد یہ دیکھنا ہے کہ میں مرا بھی ہوں کہ نہیں، اور اگر ابھی جان باقی ہو تو مجھے ختم کر دینا ہے۔ ان معنی کی روشنی میں شعر میں جو بظاہر ذرا سی ”دور دنیا کی“ (بلکہ ایک ذرا خود زخمی) ہے، اس کا بھی خاتمہ ہو جاتا ہے۔ ہاں ظرافت بھی معدوم ہو جاتی ہے، لیکن ایک نئے معنی تو ہتھ آتے ہیں۔ اور یہ تو ظاہر ہے کہ تمام معنی بیک وقت موجود ہیں اور کسی کو کسی پر فوقیت دینے کی ضرورت نہیں۔

متذکرہ بالا تعبیر کی روشنی میں مضمون کی نوعیت ذرا بدل جاتی ہے، اور اشتیاقِ مطلق کا مضمون نئے

رنگ سے سامنے آتا ہے، جیسا کہ حسن بیک رفیع کے شعر میں ہے۔

تا قیامت دل آس کشتہ نہ گیرد آرام

کہ دلش دھم دگر خواہد و قافلِ برد

(اس کشتے کے دل کو تا قیامت آرام نہ ملے گا جس

نے ایک اور دھم کی تمنا کی لیکن قافل (منہ پھیر کر)

چلا گیا۔)

تاکم قہی نے بھی اس زمین میں اسی مضمون کو ذرا نئے پہلو سے باندھا ہے۔

یا کم از کشتہ شدن نیست ازاں ی ترسم

کہ جنوزم نطسے باشد و قاتل برود

(مجھے مرنے کا کوئی ڈر نہیں، ڈر تو اس بات کا ہے کہ

ابھی میری سانس چل رہی ہو اور قاتل (مجھے چھوڑ

کر) چلا جائے۔)

نشے کی حالت میں قتل/ زخمی کرنے کا مضمون دیوانِ سوم میں بھی خوب باندھا ہے۔

کہنے لگا کہ شب کو میرے تیل نشہ تھ

مستانہ میر کو میں کیا جان کر کے مارا

یہاں بھی شکلم کے لہجے میں طرافت اور (اگر خود عاشق شکلم ہے تو) درویشانہ ملک پنا ہے۔

گویا مرنا اس کے لئے اہم نہیں ہے، معشوق کا الحظ پنا اور اس کی ادائے مستانہ اہم ہے۔

۳۸۰/۳ اس شعر میں ایہام و رعایت کا بازار گرم ہے۔ اور یہ شعر پھر اس بات کا ثبوت ہے کہ کلاسیکی

غزل میں مضمون اور زبان کا خلا قانہ استعمال بنیادی اہمیت رکھتا ہے، ”جذ ہے کی سچی“، ”آپ بیتی کو جگ

بیتی بٹانا“، ”دل کا غم زبان پر لانا“ وغیرہ کی کوئی جگہ کلاسیکی شعریات میں نہیں۔ یہ چیزیں ایسی نہیں کہ شعر

ان کے بغیر قائم نہ ہو سکے۔ لیکن مضمون کی ندرت اور زبان کا خلا قانہ استعمال ایسی ضرورتیں ہیں جن کو پورا

کئے بغیر شاعر کو چارہ نہیں۔

پہلے مصرع ثانی کو دیکھتے ہیں۔ ”مرجیا“ (اول مفتوح) کے معنی ہیں ”غوطہ خور“ (خاص کر وہ

فحص جو غوطہ لگا کر سمندر سے موتی نکالتا ہو۔) لیکن ”مر“ اور ”جیے“ کے اتصال کی وجہ سے اکثر لوگوں کو

(جن میں صاحب ”آصفیہ“ جناب برکاتی اور ”اردو لغت تاریخی اصول پر“ شامل ہیں) یہ دھوکا ہوا ہے کہ

اس کے معنی ”ضعیف، مردہ دل، ست اور کائل، وہ جو مر مر کر بچا ہو، مر مر کر جینے والا“ وغیرہ بھی

ہیں۔ دراصل ان معنی میں لفظ ”مر جوڑا“ ہے (ٹالپس۔) اس طرح ”مرجیا“ میں زیر دست ایہام صوت

ہے کہ اس لفظ پر دو بالکل مختلف لفظوں کا دھوکا ہوتا ہے۔ پھر ”پایان کار“ میں بھی ایہام ہے، کہ ”پایان“

کے معنی ہیں ”صدا، گونج، گونجنا“، لیکن یہاں ”پایان کار“ بمعنی ”آخر کار“ ہے۔ اور مستند، دریا، وغیرہ کے ساتھ بھی (ان کی وسعت ظاہر کرنے کے لئے) ”بے پایاں“ لگاتے ہیں، مثلاً ”بے پایاں“۔ اس اعتبار سے بھی ”پایاں“ اور ”مرجیا“ اور ”ڈوبتا“ میں رعایت ہے۔

مصرع اولیٰ میں سب سے زیادہ خوبصورت چیز مناسبت الفاظ ہے کہ ”جی ڈوبتا“ کی مناسبت سے ”گہر تر“ کہا ہے۔ مثلاً مصرع یوں بھی ممکن تھا۔ ج

(۱) جی ڈوبتا ہے اس گل خوبی کی یاد میں

اب مضمون وہی ہے لیکن مناسبت کم ہو جانے کے باعث مصرعے کا لطف گھٹ گیا ہے۔ ملحوظ رہے کہ ”گہر“ اور ”تر“ دونوں مناسبت کے لفظ ہیں۔ چونکہ ”آب“ کے ایک معنی ”چمک“ ہیں، اس لئے چمک دہر موتی کو ”گہر تر“ کہتے ہیں۔ لہذا ڈوبتا، گہر، مرجیا، ان سب سے ”تر“ کی مناسبت ظاہر ہے۔ اگر مصرع یوں ہوتا ج

(۲) جی ڈوبتا ہے گوہر خوبی کی یاد میں

تو بھی مناسبت آدمی رہ جانے کے باعث لطف آدھا رہ جاتا۔ ملحوظ رہے کہ مناسبت کی صفت یہ ہے کہ جب موجود ہوتی ہے تو اکثر اس پر دھیان نہیں جاتا، لیکن جب وہ نہیں ہوتی تو اس کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ مثلاً مشاق قاری / سامع فوراً کہہ دے گا کہ مصرع ایسی مناسبت کی کمی ہے۔ اس کے برخلاف رعایت کا وصف یہ ہے کہ جب موجود ہوتی ہے تو اکثر اس پر نظر پڑتی ہے، لیکن جب وہ نہیں ہوتی تو اس کی کمی محسوس نہیں۔ مثلاً شعر زیر بحث میں ”ڈوبتا“ اور ”مرجیا“ کے معنی قائم کرنے کے لئے ”پایان کار“ کہنا ضروری نہیں۔ کوئی بھی لفظ، جس سے انتہا، آخر وغیرہ کے معنی نکلتے، کافی تھا۔ مثلاً مصرع یوں ممکن تھا۔ ج

(۳) آخر کو اس کے عشق میں ہم مرجیے ہوئے

صاف ظاہر ہے کہ یہاں اس قسم کی کمی نہیں محسوس کی جاتی کہ مصرع (۱) میں ہے۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ اصل مصرع بہت بہتر ہے، کیونکہ ”پایان“ کے ذریعہ رعایت پیدا کر کے شعر کا لطف و دربالا کر دیا گیا ہے۔

جناب عبدالرشید نے توجہ دلائی ہے کہ قاضی محمود بحری نے ایک لفظ ”مرجیاں“ استعمال کیا ہے۔ ”وہ لوگ جو مر کر جیتے ہیں یعنی موتو اقبل ان تموتو پر عمل کرتے ہیں۔“ بحری کا شعر ہے۔

اس فنا میں ہے ہوتا کا بھید ہے سو بکریا جے=جے
جیوتے سرگے سو جا اس مرجیاں کوں پوچھنا مرگے=مرگے
میرا خیال ہے کہ اصل لفظ ”مرجیا“ ہوگا، اور مرجیاں اس کی جمع ہے۔ اور اسی لفظ سے صاحب ”آصفیہ“ کو دھوکا ہوا ہوگا۔ لیکن ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ نے جب مغالطے پیدا کئے ہیں۔ ”مرجیا“ کے تحت وہاں درج کیا گیا ہے۔ ”مرمر کے بچنے والا، وہ شخص جو مر کر بچا ہو“ (یہ معنی آصفیہ سے اخذ کئے گئے ہیں) اور سند میں آبرو کا شعر لکھا ہے۔

کیوں نقد جی کوں ان پہ دیتا ہے اوس کے بدلے
اے مرے نہیں ہے اپنے کا مال موتی
اس بات سے قطع نظر کہ شعر غلط نقل ہوا ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ یہ شعر صاف ظاہر کر رہا ہے کہ ”مرجیا“ کے معنی ہیں ”غوطہ خور“ جو موتی کے لئے غوطہ لگاتا ہے۔ صحیح شعر یوں ہے۔
کیوں نقد جی کوں ان پہ دیتا ہے اوس کے بدلے
اے مرے نہیں ہے اپنے کا مال موتی
اب ”مرجیا“ بمعنی ”غوطہ خور“ اور بھی صاف ہو جاتے ہیں۔ ارباب ”لغت“ نے میر کا بھی ایک شعر دکھانا سے نقل کیا ہے۔ وہاں بھی معنی بالکل صاف ”غوطہ خور“ کے ہیں۔

پلنگان صحرا کے دل خوں کئے
نہنگان دریا ہوئے مرے
اس کے بعد ”لغت“ میں معنی درج ہیں۔ ”وہ شخص جو مردہ دل نہایت ضعیف، ست اور کامل ہو“ اور سند میں ”طلسم ہو شرابا“ کے کسی انتساب سے یہ فقرہ دیا ہے۔
اک دو ہنر مارا کہ موئے مرجیا جن، خدا تجھے غارت کرے۔
یہاں دو مسائل سے تعلق ہے۔ اصل فقرہ ”مرجیا جن“ (اول کسور) ہے جو عمر و عیار کے لئے

عورتیں بولتی ہیں۔ ارباب لغت نے ”مرجیا“ کو ”مرجیا“ پڑھا اور ”جن“ کو الگ لغت فرض کیا اور یہ غور نہیں کیا کہ ان کا اقتباس موجودہ صورت میں بے معنی ہے۔

جناب شاہ حسین شہری نے سوال اٹھایا ہے کہ کیا میر کے شعر میں ”مرجیے“ کو ”مرجیہ“ پڑھ سکتے ہیں؟ ”مرجیہ“ میں اول مضموم ہے اور آخری حرف ہائے ہوز ہے۔ یہ ایک فرقہ ہے جس کے اراکین کا عقیدہ ہے کہ صرف کلمہ گو ہونا کافی ہے اور عدم اطاعت سے ایمان پر کوئی اثر نہیں ہوتا اور نہ کوئی گناہ ہوتا ہے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ کافر اگر اطاعت اسلام کرے تب بھی اس کا کفر متاثر نہیں ہوتا۔ بہر حال اس فرقے کی گمراہیاں اپنی جگہ، لیکن یہ ظاہر ہے کہ میر کے شعر میں فرقہ ”مرجیہ“ کا کوئی تذکرہ نہیں۔

اب شعر پر مزید غور کرتے ہیں۔ مصرع اولیٰ میں ”یا“ کو استعارہ ماننے تو وہ گویا ایک سمندر ہے جس میں دل ڈوب رہا ہے۔ اور اگر لغوی معنی میں رکھئے تو ”جی ڈوبتا ہے“ کو استعارہ ماننے۔ یہ طرفہ تاؤ اس مصرع میں ہے۔ ”مرجیا“ کی معنویت بہر حال باقی رہتی ہے۔ اور یہ بات تو بہر حال ثابت ہے کہ شکر کوئی ”مکملین“ شعر نہیں کہہ رہا ہے، بلکہ زبان کے امکانات کو کھنگال رہا ہے اور ہمیں دکھا رہا ہے کہ دیکھو قادر الکلامی اسے کہتے ہیں۔ (ہم لوگ اس لفظ کے معنی سے اب اس قدر بے گانہ ہو چکے ہیں کہ جوش جیسے بے ربط اور عدم مناسبت کے شکار شاعر کو صرف اس بنا پر قادر الکلام کہتے ہیں کہ وہ مصرعوں میں طرح طرح کے الفاظ جمع کرنے پر قادر تھے۔ ایسے زمانہ میں میر اور میرائیس کی قادر الکلامی لوگوں پر کہاں ثابت ہو سکتی ہے؟)

۴۲۰/۴ اس مضمون پر ایک بہت زیادہ مشہور شعر دیوان اولیٰ میں ہے۔

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہوان نے تو

تشفہ کھینچا دیر میں بیٹا کب کا ترک اسلام کیا

اس شعر میں، مصرع ثانی کی برجستگی لائق داد ہے۔ لیکن زیر بحث شعر میں لطف کا انوکھا

پہلو میر کی محویت ہے، کہ وہ نہ صرف کافر ہو گیا ہے، بلکہ اسے اپنی کافری کی خبر بھی نہیں۔ ورنہ وہ تشفہ

لگا کر مسجد میں کیوں آتا؟ یہ بات ظاہر نہیں کی کہ میر کو اس لئے کافر قرار دیا ہے کہ اس نے تشفہ لگا کر

مسجد میں قدم رکھا۔ یہاں یوں ہے کہ اس کا قشقہ لگانا اس کی کافری کا ثبوت ہے، اور قشقہ لگا کر مسجد میں آنا استغراق فی الصنم کا ثبوت ہے؟ ان امکانات نے شعر میں تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ شکلم کا بھی ابہام اس شعر میں خوب ہے کہ بعض لوگ آپس میں بات کر رہے ہیں۔ یا کوئی شخص کسی اور سے بتا رہا ہے کہ آج مسجد میں ایسا ہول۔ ”بتوں“ کا لفظ عماراتی بھی ہے، یعنی ”حسین لوگ“، اور لغوی بھی، یعنی ”اصنام“۔ مزے دار شعر کہا ہے۔ قشقہ لگا کر مسجد میں آنا نیا مضمون بھی ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۳۰۳۔ یہ شعر اس پر فوقیت رکھتا ہے۔

۴۲۱

عمر بھر ہم رہے شرابی سے
دل پر خوں کی اک گلابی سے

کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے
اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے

۱۱۴۰

کام تھے عشق میں بہت پر میر
ہم ہی فارغ ہوئے شتابی سے

۴۴۱/۱ عام طور پر خوں میں ج عمر بھر ہم رہے والا مصرع ثانی اور ج دل پر خوں والا مصرع اولیٰ نکھالنا ہے۔ لیکن درست دہی ہے جو میں نے مرقوم متن کیا ہے۔ معنی کے لحاظ سے بھی اسی ترتیب کو فوقیت ہے۔ پہلے مصرعے میں ایک عام بات ہے کہ ہم ساری عمر کچھ شرابی سے رہے اس کو سن کر توقع ہوتی ہے کہ اگلے مصرعے میں معشوق کی آنکھوں، یا شراب عشق کی بات ہوگی۔ لہذا ہم جب اس کے بجائے دل پر خوں کا ذکر بطور میناے شراب سنتے ہیں تو ایک خوشگوار استعجاب سے دوچار ہوتے ہیں۔

گلابی بمعنی ”شراب کی بوتل“ ہے۔ لہذا کیا یہ اعتبار شکل اور کیا یہ اعتبار مطروفہ اس کو دل کا استعارہ کرنا بہت خوب ہے۔ ممکن ہے یہ سراج اور رنگ آبادی سے حاصل ہوا ہو۔

خون دل آنسوؤں میں صرف ہوا
گر گئی یہ بھری گلابی سب

ایس۔ ڈبلیو۔ فیلن اور ٹیلٹس نے ”گلابی“ کے ایک معنی ”سرخ رنگ کی شراب“ بھی لکھے

ہیں۔ یہ معنی کسی اور لغت میں نہ ملے۔ صاحب ”آصفیہ“ کہتے ہیں کہ ”صاحب“ (غائباً ہی فیلسن، کیونکہ اس کے ساتھ انھوں نے کام کیا تھا) نے شعر کے معنی غلط سمجھنے کے باعث ”گلابی“ بمعنی ”شراب“ درج کر دیا، ”اگرچہ ہم اس کے برخلاف تھے۔“ مولوی سید احمد دہلوی کی اس رائے کے باوجود اس کا امکان ہے کہ ظرف کو مطردف کے معنی میں قبول کر لیا گیا ہو، جیسا کہ شراب سے متعلق بعض دوسرے ظروف (مثلاً جام، پیالہ، ساغر، خم) کے ساتھ ہوا ہے۔ میر نے دیوان اول ہی میں ایک اور جگہ ”گلابی“ اس طرح برتا ہے کہ گمان گذرتا ہے وہ اس لفظ کو ”شراب“ کے معنی میں بھی لیتے ہوں گے۔

عجب کچھ ہے گر میر آدے میسر

گلابی شراب اور غزل اپنے ڈھب کی

”گلابی شراب“ بمعنی ”وہ شراب جسے گلابی کہتے ہیں“، ورنہ اگر اس کے معنی ”گلابی رنگ کی شراب“ لئے جائیں تو لطف کچھ خاص نہیں، بلکہ ایک طرح کی تکرار ہے۔ عہد الرشید نے کئی ایسے اشعار کی نشان دہی کی ہے جن میں بادہ گلابی اور اس طرح کی ترکیب اور فقرے برتے گئے ہیں۔

شعر زیر بحث میں معنی کی ہمیں قائل داد ہیں۔ مصرع اولیٰ میں ردیف بہت عمدہ آئی ہے، کہ ہمیں شراب کی عادت نہ پڑی، لیکن دل پر خوں کی گلابی کا نشہ اس قدر تھا کہ ہم نے شرابیوں کی طرح (عالم سرخوشی میں) زندگی گزار دی۔ شعر کے معنی ظاہر ہے، یہی ہیں کہ ہم خون دل پی کر جئے، اور اس کا نشہ اس قدر تھا کہ ہم نے شرابیوں کی طرح عمر کاٹ دی۔ اس میں کنایہ اس بات کا ہے کہ ہم نے خون دل کو آنسوؤں کے ساتھ بہا یا نہیں، یا ہم خون کے آنسو نہ روئے۔ کنائے کو ذرا پھیلائیں تو مطلب یہ نکلا ہے کہ ہم نے خون کے گھونٹ پی کر زندگی کی۔

مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ مصرع ثانی میں بھی ردیف بڑی فنکاری سے آئی ہے۔ ایک معنی تو دہی ہیں جو مذکور ہوئے، کہ ”گلابی سے“ بمعنی ”گلابی پینے کے نتیجے میں“، لیکن دوسرے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں ”دل پر خوں کی ایک گلابی کے اثر سے۔“ یعنی دل پر خوں نہ تھا بلکہ ہرے سینے میں ایک گلابی دھری ہوئی تھی۔ اس کا ہی نشہ اس قدر تھا کہ ہم تازہ زندگی شرابی سے رہے۔ لہذا اب مراد یہ ہوئی کہ جب ہم نے اپنا دل خون کیا تو وہ مردہ و روکیف نصیب ہوا کہ ہم تاحمر سرخوشی میں پڑے رہے۔

یہ بات بھی خیال میں رکھئے کہ ہر معنی کی رو سے لفظ ”ایک“ بہت اہم قرار پاتا ہے، کہ بس

ایک گلابی کانی ہوئی۔ یعنی خون دل کی شراب اس قدر تند و تیز تھی کہ اس کی ایک گلابی کافشہ ساری عمر رہا۔ واضح رہے کہ شراب کے وہ برتن جو از قسم بوتل ہیں (یعنی جنہیں جگہ جگہ لے جا سکیں، بخلاف ”خم“ جو عموماً ایک ہی جگہ رکھا رہتا ہے) ظرفیت کے اعتبار سے کئی طرح کے ہوتے ہیں۔ سب سے بڑے کو ”پتلا“ کہتے ہیں، پھر ”مینا“، پھر ”شیشہ“، پھر ”گلابی“، پھر ”قلم“۔ (لفظ ”بوتل“ جو آج سب سے زیادہ عام ہے، وہ ان سب سے نو عمر ہے اور انگریزوں کا آوردہ ہے۔) لہذا ”گلابی“ میں شراب بھی بہت زیادہ نہیں ہوتی۔ گویا ایک ذرا سی شراب خون دل عمر بھر کو بہت ہوئی۔

اس شعر پر آل احمد سرور نے بہت عمدہ اظہار خیال کیا ہے۔ سرور صاحب کہتے ہیں: ”اگر میر کے یہاں صرف شباب کے ہیجان کی داستان ہوتی تو اس کی اتنی اہمیت نہ تھی۔ میر کے یہاں یہ ایک وضع جنوں بن گئی ہے، اور اس وضع جنوں میں عاشقی ہی نہیں، زندگی کی کچھ بڑی قدریں بھی شامل ہیں۔ کسی نے ٹھیک کہا ہے کہ اعلیٰ درجے کی عشقیہ شاعری محض عشقیہ ہوتی نہیں، کچھ اور بھی ہوتی ہے۔ دل پر خوں کی اک گلابی سے جو شخص عمر بھر شرابی رہے اس کی مستی زندگی میں بھی کچھ معنی رکھتی ہے۔ یہ ایک تہذیبی قدر بن جاتی ہے۔“ سرور صاحب کی یہ بات ضرور محل نظر ہے کہ ”زندگی کی بڑی قدروں“ میں ”عاشقی“ شامل نہیں۔ یہ بات نہ صرف ہماری کلاسیکی تہذیب کے تصورات کے منافی ہے، بلکہ خود میر کے تصورات کے بھی منافی ہے۔ میر کے یہاں تو عشق سے بڑی کوئی قدر نہیں، چاہے وہ محض ”شباب کا ہیجان“ ہی کیوں نہ ہو۔ (عشق مجازی پر تھوڑی سی بحث ۴/۱۱ پر ملاحظہ ہو۔) آخر ریمبو (Rimbaud) کی تمام شاعری شباب کے ہیجان کی ہی داستان تو ہے۔ اس کی بیش تر شاعری غیر عشقیہ ہے، لیکن وہ نوجوانی کے اس جوش و جنوں کے بغیر وجود نہ آتی جس سے ریمبو کی زندگی عبارت تھی۔ مگر اس جوانی کے ہیجان میں مایوسی اور بے اثری کی سیاہی بھی گھلی ہوئی ہے۔ لیکن یہ تو دنیا میں انسان کے وجود کا وہ المیہ ہے جس کا احساس بوولیئر، ریمبو (Rimbaud)، غالب اور میر سبھی کو تھا۔ مثلاً ریمبو کی ایک نظم میں ہم پڑھتے ہیں:

یورپ ایشیا امریکہ! مٹ جاؤ

ہمارے منگھانہ دھاوے نے ہر چیز پر قبضہ کر لیا ہے

کیا شہر، کیا میدان ہم چور چور کر دیئے جائیں گے

ہیں۔ یہ معنی کسی اور لغت میں نہ ملے۔ صاحب ”آصفیہ“ کہتے ہیں کہ ”صاحب“ (غالباً یہی فیطن، کیونکہ اس کے ساتھ انھوں نے کام کیا تھا) نے شعر کے معنی ملائے سمجھنے کے باعث ”گلابی“ بمعنی ”شراب“ درج کر دیا، ”اگرچہ ہم اس کے برخلاف تھے۔“ مولوی سید احمد دہلوی کی اس رائے کے باوجود اس کا امکان ہے کہ ظرف کو مطروف کے معنی میں قبول کر لیا گیا ہو، جیسا کہ شراب سے متعلق بعض دوسرے ظرف (مثلاً جام، پیالہ، ساغر، خم) کے ساتھ ہوا ہے۔ میر نے دیوان اول ہی میں ایک اور جگہ ”گلابی“ اس طرح برتا ہے کہ گمان گذرتا ہے وہ اس لفظ کو ”شراب“ کے معنی میں بھی لیتے ہوں گے۔

عجب کچھ ہے گر میر آدے میر

گلابی شراب اور غزل اپنے ڈھب کی

”گلابی شراب“ بمعنی ”وہ شراب جسے گلابی کہتے ہیں“، ورنہ اگر اس کے معنی ”گلابی رنگ کی شراب“ لئے جائیں تو لطف کچھ خاص نہیں، بلکہ ایک طرح کی تکرار ہے۔ عبدالرشید نے کئی ایسے اشعار کی نشان دہی کی ہے جن میں ہاردہ گلابی اور اس طرح کی ترکیب اور فقرے برتے گئے ہیں۔

شعر زیر بحث میں معنی کی تہیں قابلِ داد ہیں۔ مصرعِ اولیٰ میں رویف بہت عمدہ آئی ہے، کہ ہمیں شراب کی عادت نہ پڑی، لیکن دل پر خون کی گلابی کا نشہ اس قدر تھا کہ ہم نے شرابیوں کی طرح (عالم سرخوشی میں) زندگی گزار دی۔ شعر کے معنی، ظاہر ہے، یہی ہیں کہ ہم خونِ دل پی کر جئے، اور اس کا نشہ اس قدر تھا کہ ہم نے شرابیوں کی طرح عمر کاٹ دی۔ اس میں کن یہ اس بات کا ہے کہ ہم نے خونِ دل کو آنسوؤں کے ساتھ بہایا نہیں، یا ہم خون کے آنسو نہ روئے۔ کنائے کو ذرا پھیلائیں تو مطلب یہ نکلتا ہے کہ ہم نے خون کے گھونٹ پی کر زندگی کی۔

مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ مصرعِ ثانی میں بھی رویف بڑی فنکاری سے آئی ہے۔ ایک معنی تو وہی ہیں جو مذکور ہوئے، کہ ”گلابی سے“ بمعنی ”گلابی پینے کے نتیجے میں“، لیکن دوسرے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں ”دل پر خون کی ایک گلابی کے اثر سے۔“ یعنی دل پر خون نہ تھا بلکہ ہمارے سینے میں ایک گلابی دھری ہوئی تھی۔ اس کا ہی نشہ اس قدر تھا کہ ہم تازہ زندگی شرابی سے رہے۔ لہذا اب مراد یہ ہوئی کہ جب ہم نے اپنا دل خون کیا تو وہ سرور و کیف نصیب ہوا کہ ہم تا عمر سرخوشی میں پڑے رہے۔

یہ بات بھی خیال میں رکھئے کہ ہر معنی کی رو سے لفظ ”ایک“ بہت اہم قرار پاتا ہے، کہ بس

ایک گلابی کافی ہوئی۔ یعنی خون دل کی شراب اس قدر تند و تیز تھی کہ اس کی ایک گلابی کا نشہ ساری عمر رہا۔ واضح رہے کہ شراب کے وہ برتن جو از قسم بوتل ہیں (یعنی جنہیں جگہ جگہ لے جا سکیں، بخلاف ”خم“ جو عموماً ایک ہی جگہ رکھا رہتا ہے) ظرفیت کے اعتبار سے کئی طرح کے ہوتے ہیں۔ سب سے بڑے کو ”پتلا“ کہتے ہیں، پھر ”مینا“، پھر ”شیشہ“، پھر ”گلابی“، پھر ”قلم“۔ (لفظ ”بوتل“ جو آج سب سے زیادہ عام ہے، وہ ان سب سے نو عمر ہے اور انگریزوں کا آوردہ ہے۔) لہذا ”گلابی“ جس شراب بھی بہت زیادہ نہیں ہوتی۔ گویا ایک ذرا سی شراب خون دل عمر بھر کو بہت ہوئی۔

اس شعر پر آل احمد سرور نے بہت عمدہ اظہار خیال کیا ہے۔ سرور صاحب کہتے ہیں: ”مگر میر کے یہاں صرف شباب کے ہیجان کی داستان ہوتی تو اس کی اتنی اہمیت نہ تھی۔ میر کے یہاں یہ ایک وضع جنوں بن گئی ہے، اور اس وضع جنوں میں عاشقی ہی نہیں، زندگی کی کچھ بڑی قدریں بھی شامل ہیں۔ کسی نے ٹھیک کہا ہے کہ اعلیٰ درجے کی عشقیہ شاعری محض عشقیہ ہوتی نہیں، کچھ اور بھی ہوتی ہے۔ دل پر خوں کی اک گلابی سے جو شخص عمر بھر شرابی رہے اس کی مستی زندگی میں بھی کچھ معنی رکھتی ہے۔ یہ ایک تہذیبی قدر بن جاتی ہے۔“ سرور صاحب کی یہ بات ضرور عمل نظر ہے کہ ”زندگی کی بڑی قدروں“ میں ”عاشقی“ شامل نہیں۔ یہ بات نہ صرف ہماری کلاسیکی تہذیب کے تصورات کے منافی ہے، بلکہ خود میر کے تصورات کے بھی منافی ہے۔ میر کے یہاں تو عشق سے بڑی کوئی قدر نہیں، چاہے وہ محض ”شباب کا ہیجان“ ہی کیوں نہ ہو۔ (عشق مجازی پر تھوڑی سی بحث ۳۱۱/۴ پر ملاحظہ ہو۔) آخر ریمبو (Rimbaud) کی تمام شاعری شباب کے ہیجان کی ہی داستان تو ہے۔ اس کی بیش تر شاعری غیر عشقیہ ہے، لیکن وہ نوجوانی کے اس جوش و جنوں کے بغیر وجود نہ آتی جس سے ریمبو کی زندگی عبارت تھی۔ مگر اس جوانی کے ہیجان میں مایوسی اور بے اثری کی سیاہی بھی گھلی ہوئی ہے۔ لیکن یہ تو دنیا میں انسان کے وجود کا وہ المیہ ہے جس کا احساس بودلیئر، ریمبو (Rimbaud)، غالب اور میر سبھی کو تھا۔ مثلاً ریمبو کی ایک نظم میں ہم پڑھتے ہیں:

یورپ! ایشیا! امریکہ! امٹ جاؤ

ہمارے منقسمانہ دھادے نے ہر چیز پر قبضہ کر لیا ہے

کیا شہر، کیا میدان، ہم چور چور کر دیے جائیں گے

آتش فشاں پھٹ پڑیں گے اور سمندروں پر مار پڑے گی
 اس ایک ہی بند میں جھوٹا نہ بیجان اور موجودہ نظام کو مٹا دینے کے عزم کے ساتھ ساتھ اپنی،
 اور تمام ”بیجان شباب“ کی کم ہرزی کا تلخ مزہ بھی شامل ہے۔ نظم یوں ختم ہوتی ہے:
 یہ سب کچھ نہیں۔ میں وہیں ہوں۔ میں اب بھی وہیں ہوں
 بڑی شاعری کے بارے میں قسمی حکم لگانے میں یہ خطرہ ہوتا ہے کہ جب خود اس شاعری کو
 پڑھیں تو جگہ جگہ ”مکر“ اور ”مکر“ لگانا پڑتا ہے۔ اقبال کا معاملہ ہمارے سامنے ہے، کہ وہ کسی ایک اصول
 کے تحت ہماری گرفت میں نہیں آتے۔ میر اور غالب کا معاملہ اقبال سے بھی زیادہ عجیبہ ہے۔ میر کا یہ شعر
 پڑھئے اور سوچئے کہ اس میں ”بیجان شباب“ نہ ہوتا تو کچھ بھی نہ ہوتا۔ لیکن اس شعر میں بھی ریں یو کی نظم کی
 طرح بیجان کے ساتھ ساتھ بعض پراسرار قوتیں بھی ہیں جن میں سے کچھ حکم کی شخصیت میں ہیں اور کچھ
 اس کے باہر۔

ایسا نہ ہوا ہوگا کوئی واقعہ آگے
 اک خواہش دل ساتھ مرے جیتی گڑی ہے

(دیوان دوم)

۴/۴ ”کم کم“ دلچسپ لفظ ہے۔ میر نے اسے فارسی معنوں میں استعمال کیا ہے (آہستہ آہستہ،
 بتدریج)۔ تعجب ہے کہ اس شعر کے ہوتے ہوئے صاحب ”نور اللغات“ کہتے ہیں کہ اردو میں یہ معنی نہیں
 ہیں۔ ”نور اللغات“ میں جو معنی لکھے ہیں وہ اپنی جگہ پر درست ہیں، اور بعض معنی مثلاً ”تھوڑا تھوڑا“ شعر
 زیر بحث کے لئے بھی درست ہیں۔ لیکن ”کم کم“ بمعنی ”آہستہ آہستہ“ کو نظر انداز کرنا ٹھیک نہیں۔ اب
 مندرجہ ذیل مفاہیم پر غور کریں:

- (۱) کلی آہستہ آہستہ کھلتی ہے۔ یہی صورت خواب آلود آنکھوں کے کھلنے کی ہوتی ہے، خاص کر
 اگر سونے والا نو عمر اور لہڑ ہو۔ کلی نے آہستہ آہستہ کھلنا معشوق کی خواب آلود آنکھوں سے سیکھا ہے۔
- (۲) نیند کھلنے کے بعد آنکھیں دیر تک بھری اور نیم وارہتی ہیں۔ یہ صورت بھی نو عمر لوگوں
 کے ساتھ زیادہ ہوتی ہے۔ کلی بھی دیر تک نیم وارہتی ہے، پھر کھلتی ہے۔

(۳) معشوق کے آنکھ کھولنے کے انداز میں جو حسن ہے وہ کلی کے کھلنے میں نہیں۔ کلی نے کھلنے کا فن تیری ہم خواب آنکھوں سے نہیں سیکھا۔

(۴) معشوق کی آنکھیں ہمیشہ ہم خواب معلوم ہوتی ہیں (جیسا کہ نئے کے عالم میں ماکڑ ہوتا ہے۔) کلی نے بھی معشوق کی آنکھوں میں یہ رنگ دیکھ کر نیم کھفتہ رہنا سیکھ لیا۔ یعنی کلی نے جب سے معشوق کی آنکھوں کو نیم خواب دیکھا ہے، اس نے پوری طرح کھلنا چھوڑ کر صرف نیم کھفتگی کا انداز اختیار کر لیا ہے۔ اس مفہوم کی رو سے شعر میں خیال بندی ہے، کیونکہ کلی کے ہمیشہ نیم کھفتہ رہنے کی کوئی دلیل نہیں لائے ہیں، اگرچہ خیال خود دلچسپ ہے۔

۳۱/۳ اس شعر کا ابہام بہت پر لطف ہے۔ کوئی بھی بات واضح نہیں کی ہے، اس لئے اس کا مفہوم تقریباً لامحدود ہے۔ عشق میں کاموں کی نوعیت نہ بیان کر کے تمام امکانات قائم کر دیے ہیں۔ یعنی عشق میں آوارگی، رسولی، جنون سے لے کر وصل معشوق تک ہر طرح کے کام ہمارے لئے موجود تھے، یا آسان تھے یا ممکن تھے، یا ہم پر بطور فرض عائد تھے۔ مثالی سے قاریغ ہو جانے میں بھی وہی ابہام ہے۔ کیا اس کے معنی یہ ہیں کہ ہم نے ان کاموں کو بہت جلد اتمام تک پہنچا دیا۔ یا اس کے معنی ہیں: ہم نے ان کاموں کو ہی نظر انداز کیا اور عشق سے بہت جلد فراغت حاصل کر لی؟ پھر عشق سے فراغت حاصل کرنے کے کیا معنی ہیں؟ (۱) ترک عشق کر دیا۔ (۲) ترک حیات کر دیا۔ (۳) عشق تو قائم رکھا لیکن عشق کے کاموں سے کوئی سروکار نہ رکھا، بس ایک کونے میں چڑے رہے۔

واضح رہے کہ ”قاریغ“ کے اصل معنی ہیں ”خالی“۔ لہذا اگر یہ معنی مد نظر ہوں تو مراد یہ نکلی کہ ہم نے اپنے دل کو ان کاموں کی خواہش، یا ضرورت یا مجبوری سے خالی کر لیا۔ یا پھر یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں کہ ہم نے اپنے کو عشق سے ہی خالی کر لیا۔ یا پھر یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں کہ ہم نے اپنے کو عشق سے ہی خالی کر دیا، یعنی سارا عشق جلدی سے ختم کر لیا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ دوسری مصروفیتوں سے بھر گئے اور عشق سے خود کو خالی کر لیا۔ غالب۔

غم زمانہ نے جھاڑی نشاط عشق کی مستی
دگر نہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذت الم آگے

غالب کا شعر دلچسپ ہے، لیکن اس میں بات صاف کر دی ہے کہ غم زمانہ نے عشق کا نقشہ ہرن کر دیا۔ میر کے شعر میں یہ بات بھی واضح نہیں کہ جلد فارغ ہونے کی وجہ کیا تھی؟ ایک وجہ تو ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ غم زمانہ ہو سکتی ہے۔ یا پھر یہ کہ عشق کے بوجھ سے جاں بردہ ہو سکے۔ معشوق کے ستم یا اس کی جدائی سہ نہ سکے، وغیرہ۔ شعر کیا ہے ابہام کا طلسم ہے اور صحیح معنی میں دریدا (Derrida) کی طرح متن ہے کہ اس میں معنی کا کوئی ایک مرکز ہی نہیں۔ یا پھر اسے باختن (Bakhtin) کے الفاظ میں کثیرالصوت (Polyphonic) کہئے کہ سب معنی بیک وقت موجود ہیں، اور کسی کو کسی پر فوقیت نہیں۔

دیوان دوم

ردیفی

۴۲۲

میر دریا ہے سنے شعر زبانی اس کی
اللہ اللہ رے طبیعت کی روایتی اس کی

بات کی طرز کو دیکھو تو کوئی جادو تھا
پر ملی خاک میں کیا سحر بیانی اس کی

کچھ لکھا ہے تجھے ہر برگ پاسے شک بہار
رقعہ داریں ہیں یہ اوراق غزلی اس کی

۴۲۲/۱ اس غزل میں حیرہ شعر ہیں۔ اور ہر شعر کیفیت کا مرقع ہے، اس لئے انتخاب بہت مشکل تھا۔ اگر پوری غزل انتخاب میں رکھیں تو اس کی کیفیت، روانی اور اس کی افسانوی شدت، جو گوشتے کی ”آلام و رُغز“ (Sorrows of Werther) یا کم تر درجے میں نیاز فتح پوری کی ”شہاب کی سرگزشت“ کی یاد دلاتی ہے، ان صفات کے ساتھ کچھ انصاف ممکن تھا۔ لیکن میر تو افسانہ بیان کرنے اور کیفیت پیدا کرنے میں اپنا ثانی یوں ہی نہیں رکھتے، لہذا میں نے بہت سوچ سمجھ کر تین شعرا سے نکالے ہیں جن میں کیفیت کے علاوہ اور خصوصیات بھی ہیں۔ ورنہ اس غزل میں اگر کوئی غزلی ہے تو

بھی کہ تیرہ کے تیرہ شعر کیفیت میں اس قدر غرق ہیں کہ پھر گرد و پیش کچھ نظر ہی نہیں آتا، اور لوگوں کو دھوکا ہوتا ہے کہ یہ سارے شعر براہ راست دل میں اترتے چلے جا رہے ہیں اور ان میں کوئی منافی یا پیچیدگی نہیں ہے۔

زیر بحث شعر میں ”طبیعت کی روانی“ کے دو معنی ہیں (۱) اشعار کی بکثرت آمد، اور (۲) خود ان اشعار کے آہنگ میں روانی۔ آہنگ میں روانی کے لئے دریا کا استعارہ ہم شاکر ناجی کے یہاں دیکھ چکے ہیں۔

روانی طبع کی دریا سنی کچھ کم نہیں ناجی
بھریں پانی ہم ایسی جو کوئی لاوے غزل کہہ کے

”دریا“ سے ”دریا دلی“ بھی مراد ہو سکتی ہے، یعنی میر اپنے اشعار سنانے، بلکہ لوگوں کو بخش دینے، میں نکل نہیں کرتا۔ پھر یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ یہ شعر اس وقت کا ہے جب میر زندہ تھا۔ لہذا یہ ساری غزل میر کا مرثیہ نہیں ہے، جیسا بعض لوگوں نے سمجھا ہے۔ یہ بھی خیال رہے کہ شعر میں سننے سنانے کا تذکرہ ہے، پڑھنے کا نہیں۔ یعنی جس وقت کا ذکر ہے اس وقت شعر بڑی حد تک زبانِ معاشرے (Oral Society) اور زبانی پن (Orality) کا کردار رکھتا تھا۔ اس پر قدرے مفصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو جلد اول، دیباچہ، باب نمبر ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب میر شعر سنانے پر آ جاتا ہے تو سنا تا ہی رہتا ہے، گویا دریا کا بند کھل گیا ہو۔ خواجہ عزیز الحسن غوری ہمدان کے بارے میں مشہور ہے کہ جب کبھی ان پر کیفیت طاری ہو جاتی تو مسجد سے گھر تک کے راستے میں شعر سنانے سنانے شام سے صبح کر دیتے۔ یہ مشہور شعر انہیں کا ہے۔

ہر تنہا دل سے رخصت ہوئی
اب تو آ جا اب تو خلوت ہوئی

۴۲۲/۲ اس شعر میں الیہ محرونی اور صلاحیت کے رائیگاں جانے کا احساس غیر معمولی ہے۔ معنی کی بھی کچھ تہیں موجود ہیں۔ مثلاً میر کی عربیائی کا خاک میں مل جانا کئی باعث ہو سکتا ہے۔ (۱) میر خود زندہ ہے لیکن آفات زمانہ، غم معشوق، شاعرانہ صلاحیت کے زوال، وغیرہ کے باعث اس کی عربیائی (= شاعری) ختم ہو گئی۔ (۲) شعر تو میر اب بھی کہتا ہے لیکن کسی وجہ سے (یا مندرجہ بالا طرح کی

وجہوں سے کسی وجہ کے باعث) اب ان اشعار میں بحر بیانی باقی نہیں۔ (۳) اگر لفظ ”ملی“ پر زور دیں تو مفہوم یہ نکلا ہے کہ کوئی خاص واقعہ ہوا (مثلاً مستحق کا سامنا) جس نے اس کی بحر بیانی خاک کر کے رکھ دی۔

مزید نکات ملاحظہ ہو۔ (۱) خاک میں لئے اور ”سحر“ میں مناسبت ہے، کیونکہ یہ خیال عام ہے کہ جادوگر لوگ جس کو چاہیں جلا کر خاک کر سکتے ہیں۔ (۲) بحر بیانی خاک میں مل گئی، یعنی اب وہ خود نہیں ہے، اس کی شاعری اس کے ساتھ ختم ہو گئی۔ لیکن جو کچھ وہ کہہ گیا ہے وہ لوگوں کے پاس موجود ہے۔ شعر میں اس بات کا اشارہ نہیں کہ میر کا کلام مٹ گیا۔ (۳) بحر بیانی صفت تھی شعر پڑھنے کے اعزاز کی، جیسا کہ دیوان دوم ہی میں ہے۔

جادو کی پڑی پرچہ ایماں تھا اس کا

منہ بکھے غزل پڑھتے عجب بحر بیاں تھا

یعنی بحر بیانی کا تعلق کلام کی نوعیت اور اس کی طرز ادائیگی دونوں سے تھا۔ میر چلا گیا تو ادائیگی چلی گئی۔ لیکن اس کے شعر باقی ہیں۔

اس بات پر بھی غور کریں کہ شعر میں ”بات کی طرز“ کا ذکر ہے، بات کی ”سچائی“، ”صد اقت“، ”سچی شعور“ وغیرہ کا نہیں، کیونکہ میر (اور ہمارے تمام کلاسیکی شعرا) خوب جانتے تھے کہ شعر کی روح اس کے طرز بیان میں ہے، اس کے نام نہاد ”لفظیانہ“، ”حکیمانہ“، ”مصلحانہ“ وغیرہ پہلوؤں میں نہیں۔ مولانا حسرت موہانی نے غزل کے مضامین کو فاسقانہ، عارفانہ، وغیرہ میں تقسیم کر کے بڑا نقصان یہ پہنچایا کہ لوگوں نے سمجھ لیا کہ غزل کے اشعار کی خوبی خرابی کے بھی معیار یہی ہیں کہ ان میں مضمون کس طرز کے ہیں۔ پھر اگرچہ انھوں نے ”فاسقانہ“ مضامین کا دفاع کیا، لیکن یہ لفظ اخلاقی طور پر اس قدر متنی تاثرات کا حامل (Loaded) اور ناپسندیدہ معنی سے بھرا ہوا ہے کہ اسے مثبت تنقیدی اصطلاح کا درجہ کبھی حاصل نہ ہو سکا۔ کلاسیکی غزل میں مضمون کی خوبی کے معیار ضرور تھے، لیکن وہ فاسقانہ، عاشقانہ وغیرہ کی تقسیم پر مبنی نہ تھے۔ یہ تقسیم سراسر مصنوعی اور کلاسیکی قول و فعل کے خلاف ہے۔ پھر یہ بھی ہے (جیسا کہ ہم ان صفحات میں جگہ جگہ دیکھ چکے ہیں) کہ ایک ہی شعر فاسقانہ، عاشقانہ، عارفانہ، سب مضامین کا حامل بیک وقت ہو سکتا ہے۔

۳۲۲/۳ اس شعر میں معنی کا کوئی اشکال نہیں، لیکن اس میں ”رقعہ داریں“ (واؤء نہ کہ دال، جیسا کہ بعض لوگوں، مثلاً کلب علی خاں نے فرض کیا ہے) بڑا پریشان کن لفظ ہے۔ ”رقعہ دار“ کے معنی پلٹیس اور ڈکن فوربس نے لکھے ہیں، ”لکھنے کے قابل کاغذ“، پلٹیس نے اسے مذکر بتایا ہے، ڈکن فوربس میں اس کی جنس مذکور نہیں۔ دیگر لغات اور برکاتی کی فرہنگ میں اس کا ذکر نہیں۔ ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ میں یہ ضرور درج ہے اور جنس یہاں بھی مذکر ہے۔ لیکن معنی بالکل غلط لکھے ہیں، یعنی ”رقعہ لے جانے والا، نامہ بر“۔ یہ معنی میر سجاد کے اس شعر سے برآمد بھی نہیں ہوتے جسے ارباب ”لغت“ نے قاسم کے ”مجموعہ نغز“ کے حوالے سے نقل کیا ہے۔

”آساں ایک رقعہ دار نہیں

خط کے لکھے کو ہو بڑا کاغذ

”بہارِ عجم“ میں معنی لکھے ہیں ”وہ کاغذ جس کے حاشیے پر پتل بولے بنے ہوں، لیکن جس پر کچھ لکھا نہ ہو۔“ یہ معنی میر کے شعر سے مستفاد نہیں ہوتے، لیکن سردار جعفری نے غالباً ”بہارِ عجم“ کے نمونے پر معنی لکھے ہیں ”وہ کاغذ جس کے چاروں اور (=طرف) حاشیہ ہو۔“ یہ معنی بڑی حد تک کارآمد نہیں، کیونکہ برگ خزاں میں حاشیہ ہونا غیر ضروری بھی ہے اور مستبعد بھی۔ بظاہر یہی لگتا ہے کہ پلٹیس اور فوربس نے درست معنی لکھے ہیں لیکن پلٹیس کو یہ خیر نہ تھی کہ میر نے ”رقعہ دار“ کو مونث بھی لکھا ہے۔

اب سوال یہ رہتا ہے کہ کیا ”رقعہ دار“ (دال سے) کوئی لفظ ہے، اور کیا کلب علی خاں قانع یہاں لفظ ”رقعہ دار“ پڑھنے میں حق بجانب ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ رقعہ دار کسی فارسی یا اردو لغت میں نہیں ملا۔ آسی، عباسی، فول کشوری ایڈیشن ۱۸۶۸ میں یہ لفظ صاف صاف ”رقعہ دار“ مع واؤ لکھا ہوا ہے، اور یہی صحیح بھی ہے۔

”ورق“ کے معنی چونکہ پتی / پتہ (Leaf) بھی ہوتے ہیں، اس لئے برگ خزاں دونوں معنی میں ”ورق“ ہے، یعنی کاغذ جس پر لکھا جائے، اور درخت کا پتہ۔ ”خزانہ“ کی مناسبت سے معشوق کو ”رنگ بہار“ کہنا بہت عمدہ ہے، ورنہ ”ماہ تمام“ وغیرہ کچھ کہتے تو وہ بات نہ پیدا ہوتی۔ اور اوراق خزانہ پر میر نے اپنی داستانِ حیات یا اپنی کاش جاں رقم کی ہے، یعنی برگ خزاں کی زردی اور سرگونی میر کی حالت کا استعارہ ہے۔ جیسا کہ میک تھ نے اپنے بارے میں کہا ہے:

I have lived long enough: my way of life

Is fallen into the sear, the yellow leaf;

(iv, iii, 22-23)

(ترجمہ)

میں بہت دن جی لیا۔ میری شاہراہ حیات

اب موسم برگ ریز میں ہے، زرد پتوں میں ہے۔

میر کے شعر میں یہ نکتہ بہت خوب ہے کہ ادرااق برگ پر میر نے معشوق کے نام کچھ لکھا ہے، یا معشوق کو ”کچھ“ لکھا ہے (یعنی اسے کئی ناموں اور خطابات سے یاد کیا ہے۔) دونوں صورتوں میں یہ میر کے پیغام ہیں، جو ممکن ہے اس نے آخری دنوں میں معشوق کو بھیجے چاہے ہوں۔ اسی اعتبار سے یہ بات بھی بہت عمدہ ہے کہ میر نے زرد پتوں کو اپنے پیغام کے لئے استعمال کیا۔ اس کے ایک معنی تو یہی ہیں کہ یہ پتے میر کا استعارہ ہیں۔ لیکن اگر یہ فرض کریں کہ ان پر واقعی کچھ لکھا ہے تو سوال اٹھتا ہے کہ یہ لکھنا کس طرح کا ہو سکتا ہے؟ ایک تو ظاہر ہے، یہ واقعی تحریر ہو سکتی ہے (جیسا کہ ادب پر بیان ہوا)۔ لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ان ادرااق خزانہ پر میر کے خون کی بودیں یا آنسوؤں کے داغ ہوں۔ (عام مشاہدہ ہے کہ خشک پتے پر خون کا دھبہ دیر تک رہتا ہے۔) بہر صورت یہ بات ظاہر ہے کہ میر نے آوارہ گردی اور بے سرو سامانی کے باعث کاغذ کی جگہ برگ خزانہ کو اپنے پیغام لکھنے کے لئے استعمال کیا۔ لہذا یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ میر کی سحر بیانی تو خاک میں ملی، لیکن اس نے اپنے دل کی بات کسی نہ کسی طرح معشوق تک پہنچنے کا انتظام کر ہی لیا۔ اس شعر میں بھی المیہ محرومی کا رنگ خوب ہے۔

میر نے لفظ ”رقعہ دار“ چن کر غزلوں کے بعد دیوان دوم ہی میں پھر باندھا ہے۔

کیا چھپا کچھ رہ گیا ہے مدعاے خط شوق

رقعہ دار اب اشک خونیں سے تو افشانی ہوئی

ظاہر یہاں ”دار“ بمعنی ”طرح“ ہے، جیسے ”سیلاب دار“، دیوانہ دار“ وغیرہ۔ اور ”رقعہ“ سے مطلب ہے وہ رقاعی کاغذ جو شاہی شقوں وغیرہ کے لئے استعمال ہوتا تھا۔ لیکن ”رقعہ دار“ بمعنی ”خط لکھنے کا کاغذ“ بھی

درست ہے اور اس معنی میں یہاں یہ لفظ بھرمونٹ ہے۔ واقعی میر کی چالاکی اور صناعی سب سے بڑھ کر ہے۔ پوری غزل بے حد شور انگیز بھی ہے۔

شعر زیر بحث سے ملتا جلتا مضمون میر نے یوں پائندہ کیا ہے۔

اگر وہ رنگ بہار سمجھے کہ رنگ اپنا بھی ہے اب ایسا
ورق خزاں میں جو زرد ہوں گے غم دل ان پر لکھا کریں گے

(دیوان چہارم)

”رنگ بہار“ دونوں میں مشترک ہے، لیکن دیوان چہارم کے شعر میں حریدر عایتیں نہیں ہیں اور مضمون بھی ذرا تصنع آمیز ہے، کہ زرد چٹوں پر غم دل لکھنا مشروط ہے اس بات پر کہ معشوق سمجھے کہ کہ مکتوب نگار کا بھی رنگ دیسا ہی زرد ہے۔ ظاہر ہے کہ دل کا حال لکھنے کے لئے ایسی کوئی شرط، اور خاص کر وہ جو کٹانے پر ہو، غیر ضروری ہے۔

۴۲۳

۱۱۴۵

کی سیر ہم نے سینے بکسر نگار کی
اس تختے نے بھی اب کے قیامت بہار کی

مقدور تک تو ضبط کروں ہوں پہ کیا کروں
مٹھ سے گل ہی جاتی ہے اک بات پیار کی

کیا جانوں چشم تر کے ادھر دل پہ کیا ہوا
کس کو خبر ہے میر سمندر کے پار کی

۴۲۳/۱ مطلع پرانے بیت ہے۔ یہ مضمون میر، بلکہ اثنارویں صدی کی شاعری میں عام ہے۔ کچھ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو ۳۶۰/۳۔ لیکن یہاں دونوں مصرعوں کی بندش بہت چست ہے۔ ”سینے بکسر نگار“ بہت دلچسپ ہے، اور مصرع ثانی میں روزمرہ اور محاورہ، ”قیامت بہار کی“ نہایت عمدہ ہے۔ پھر لفظ ”تختہ“ بہت کارآمد ہے، کیونکہ سینے کو صندوق سے تشبیہ دیتے ہیں، جو تختوں سے بنتا ہے۔ پھر خود سینہ تختے کی طرح سخت اور تقریباً مسلح ہوتا ہے۔ دوسری طرف، پھولوں کی روش کو ”تختہ گل“ بھی کہتے ہیں، ”میر“، ”سینہ“ اور ”سر“ میں جنہیں اور مراعات بھی خوب ہے۔ سودا نے بھی عمدہ کہا ہے۔
ابھی جو صحن چمن میں جا کر کواڑ چھاتی کے کھول دیجے -
جگر کے دافوں کو عاشقوں کے گلے ہی دینے حسب گلشن

۴۲۳/۲ مضمون نیا ہے اور معاملہ ہندی کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ دونوں مصرعوں کی بندش نہایت چست

ہے۔ اور لطف یہ کہ مکمل بات ظاہر نہیں کی، کہ پیار کی بات منہ سے نکل جانے کا نتیجہ کیا ہوتا ہے؟ معشوق برہم ہو کر اپنے پاس سے اٹھا دیتا ہے، یا لوگ ہنس پڑتے ہیں، یا قریب خفا ہوتے ہیں۔ ہر طرح کے امکان ہیں۔ مضمون کی خوبی اس بات میں ہے کہ پیار کی بات کہنے سے خود کو روکنا پڑتا ہے، پھر یہ پہلو بھی عمدہ ہے کہ ضبط ہوتا نہیں اور دل کی بات زبان پر آ جاتی ہے۔ پورا مصرع ثانی اور خاص کر ”اک بات پیار کی“ روز مرہ کا عمدہ نمونہ ہے۔

اس شعر کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ میر یہاں بھی عشق کے تجربے کو روزانہ زندگی کے قریب لے آئے ہیں، اور عاشق ہماری آپ کی دنیا کا ایک کردار معلوم ہوتا ہے۔ دیوان چہرہ میں بھی اس مضمون کو کہا ہے۔

ہر چند میں نے شوق کو پنہاں کیا دے
اک آدھ حرف پیار کا منہ سے نکل گیا

دونوں ہی شعر خوب ہیں، لیکن زیر بحث شعر میں موجود صورت حال کا بیان ہونے کی وجہ سے معاملے کا فوری پن اور اس سے ہمارا فنی قرب بڑھ جاتا ہے۔

۴۴۳/۳ سمندر کی وسعت اور ذخاری پر مبنی پیکر ہم میر کے یہاں پہلے بھی دیکھ چکے ہیں۔ مثلاً ۴۰۶/۳، ۲۸۳/۵، ۲۰۹/۱ اور ۵۳/۲ وغیرہ۔ سمندر کا احساس میر کی سائیکی میں کہیں بہت گہرائی سے جا گزیر رہا ہوگا، کیونکہ وہ تاحر سمندر کے غیر معمولی مضمون باندھا رکھے۔ دوسرے شعرا کے یہاں یہ بات نہیں۔ مثلاً یہ مضمون، کہ آنسوؤں کے ساتھ دل بھی بہہ گیا ہوگا، دوسرے شعرا نے جب باندھا ہے تو عموماً قافلے کے پیکر پر شعر کی بنا رکھی ہے۔ مثلاً۔

سراغ قافلہ الٹک لیجے کیوں کر
گیا ہے دور نکل وہ دیار حراماں سے

(معصنی)

دل کا پچہ سر تک مسلسل سے پوچھے
آخروہ بے وطن بھی اسی کارواں میں تھا

(ظفر اقبال)

میر کے شعر میں خفیف سی ظرافت، یا پانکوں والی خوش دلی ہے، ایک طمانیت سی ہے کہ دل کھو گیا اچھا ہوا۔ چشم ترکو کنایہ سمندر کہا ہے، یہ بھی بہت عمدہ ہے۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز نے مکالماتی اور ذرا لٹائی اسلوب کو تقویت پہنچائی ہے۔ سمندر بہت وسیع ہوتا ہے، اس کے پار کی بات کسی کو کیا معلوم؟ یہ مشاہدہ اور پیکر، شعر کو عام زندگی سے قریب لاتے ہیں۔ ظفر اقبال کے شعر میں میر جیسی خفیف اور بالواسطہ سی ظرافت اور طمانیت ہے۔ مصحفی کے شعر میں قافلہ اشک کا ذکر ہے، لیکن دل کے نکل جانے کا مضمون متحد ہے۔ مصحفی کے یہاں کیفیت کا وفور ہے۔ میر کے یہاں کیفیت کے ساتھ ساتھ وفور بھی ہے، اور شکلم اور شاعر کے درمیان فاصلے کے باعث کوئی غیر ضروری درد انگیزی اور pathos وغیرہ بالکل نہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ جان بوجھ کر لہجہ سپاٹ اور بظاہر بے رنگ رکھا ہے۔ یہ بھی نہیں کہا کہ آنکھیں سمندر کی طرح ہیں، یا ہوتی ہیں۔ بلکہ آنکھوں کو یوں سمندر کہا گیا ان کا دوسرا نام ہی سمندر ہے اس طرح شعر میں وفور جذبات (emotional surplus) بالکل نہیں۔ بلکہ اگر وفور ہے تو قاری/سامع کے ذہن میں ہے۔ اس اعتبار سے یہ شعر شور انگیز بھی ٹھہرتا ہے۔

آنکھوں کو دریا / سمندر بتانے کا مضمون جرأت کے یہاں بھی ہے، لیکن ان کے شعر میں شکلم کا قصع اور خود مضمون کے دوسرے حصے میں (دریا پر بارغ) تکلف ہے۔ لہذا جرأت نے شعر اگرچہ بہت بنا کر کہا ہے، لیکن اس میں میر کے زیر بحث شعر جیسی ظرافت، کیفیت اور شور انگیزی نہیں۔

بھلا کسی نے اگر نہ دیکھا ہو بارغ دریا میں تو یہ دیکھے
کہ کس حُرے سے ہر ایک کلزا جگر کا چشم پر آب میں ہے

۳۶۳

دل بند ہے ہمارا موج ہوائے گل سے
اب کے جنوں میں ہم نے زنجیر کیا نکالی

۳۶۳/۱ دل کے چٹائے قید و بند ہونے کا مضمون علی نقی کمرہ نے خوب لکھا ہے۔
دست و پائے می تو اس زد بند اگر بد دست و پاست
وائے بر جان گرفتارے کہ بندش بد دل است
(اگر دست و پا بند ہے ہوئے ہیں تو انھیں کاٹ سکتے
ہیں) (کہ چھٹکارا ملے) لیکن افسوس اس قیدی کی
جان پر جس کا دل قید و بند میں ہے۔)

میر نے اس پر یہ اضافہ کیا کہ بہار کی ہوائ نے دل میں جنوں کی اسٹنگ پیدا کرنے کے بجائے دل کے لئے
زنجیر کا کام کیا۔ مصرع ثانی کا انشائیہ انداز بہت ہی خوب ہے۔ مصرع اوٹی میں ”ہوائے گل“ بمعنی ”پھول
کی ہوا“ بھی ہے اور بمعنی ”پھول کی ہوس“ بھی ہے۔ اول الذکر معنی سے مراد ہوگی ”پھولوں کی کثرت“،
گویا ہوا پھولوں سے بھر گئی ہو۔ واضح رہے کہ ”موج“ کے ایک معنی ”کثرت“ ہیں۔ اسی وجہ سے ”موج
گل“، ”موج سبزہ“ وغیرہ بولتے ہیں۔ اور جب ”موج“ کا لفظ آیا تو ”ہوا“ (یعنی ”ہوائے گل“، پھر
”موج ہوائے گل“) بھی کہا جانے لگا۔ موج کی شکل زنجیر کی سی ہوتی ہے، اس لئے ہوائے گل کی موج کو
زنجیر کہنا مناسب ہے۔

اب اس بات پر غور کرتے ہیں کہ موج ہوائے گل نے دل کے لئے زنجیر کا کام کیوں کیا؟
یہاں کئی امکانات ہیں۔ (۱) مکالم کا دل جنوں اور کار و بار جنوں سے اس درجہ سرد ہو گیا ہے کہ جوش بہار
اس کے لئے ولولہ انگیزی کے بجائے افسردگی کا سامان پیدا کرتا ہے۔ (ملاحظہ ہوں وہ امکانات جو ۳۰۰/۳

پر بند کر دیں۔) (۲) موج ہواے گل میں خود ہی وہ جنوں انگیزی نہیں کہ اس سے وحشت کے انداز پیدا ہو سکیں۔ (۳) ”دل بند ہونا“ کے معنی ”بستہ خاطر“، ”الغماض طبع“ بھی لئے جاسکتے ہیں، غالب۔

دکھ جی کے پسند ہو گیا ہے غالب

دل رک رک کر بند ہو گیا ہے غالب

واللہ کہ شب کو نیند آتی ہی نہیں

سونا سو گند ہو گیا ہے غالب

اس صورت میں معنی یہ نکلے کہ موج بہار کو دیکھ کر ہمیں معشوق (یا جمائی کے دن، یا آغاز جنوں کا زمانہ وغیرہ) کی یاد آئی، جس کے باعث ہم دل بستہ ہو گئے، گویا زنجیر موج گل نے ہمارے دل کے لئے زنجیر کا کام کیا۔

”زنجیر نکالنا“، بمعنی ”زنجیر اتارنا“، بھی ممکن ہے کیونکہ ”نکالنا“ کے ایک معنی ”اٹک کرنا“ بھی ہیں، اور اسے لباس، زینہ وغیرہ کے لئے بھی لاتے ہیں خاص کر اگر بدن یا عضو بدن کے ساتھ ذکر ہو۔ مثلاً ”مردن سے زنجیر نکال دی“، یا ”گھوڑے کی لگام نکال لو“ وغیرہ۔ (برکاتی کی فرہنگ میں ”نکالنا“ درج نہیں۔ ”ہواے گل“ درج ہے، لیکن معنی کی جگہ سوالیہ نشان ہے، یعنی اس ترکیب کے معنی ان پر واضح نہ ہو سکے۔) اب معنی یہ بنے کہ میں نے موسم گل کے جوش میں لوہے کی زنجیر تو اتار ڈالی، لیکن اس سے حاصل کیا ہوا؟ میرا دل تو اس ہوا کی زنجیر نے مقبض کر دیا۔ گویا جو زنجیر ہم نے پاؤں سے نکالی تھی وہ ہمارے دل میں پڑ گئی۔ یعنی جب موسم گل آیا تو اس جوش میں، اور اس توقع کے ساتھ کہ اب خوب وحشت کا رنگ دکھائیں گے، ہم نے اپنی زنجیر اتار کر پھینک دی۔ لیکن اب کیا دیکھتے ہیں کہ ہمارا دل ہی بجھا ہوا ہے۔ وہ بات ہی نہیں ہے جس کی امید تھی۔ یعنی تیاری تو تھی جنوں کی، لیکن ہاتھ آئی افسردگی۔ ”نکالنا“ کے ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں، کہ کیا اب کی بار جنوں میں ہم نے (بجائے سامان وحشت و جولاہی) زنجیر نکال لی کہ ہمارا دل اس طرح رکا پڑا ہے؟ انشائیہ اسلوب کے باعث یہ سب معنی پیدا ہوئے ہیں۔ مؤخر الذکر معنی اس لئے لطف مزید کے حامل ہیں کہ ان میں طریہ تناؤ ہے۔ جنوں کے ہی باعث یہ (مجھوتا نہ = بے عقلی کی) حرکت ہوئی کہ ہم نے زنجیر نکال لی اور اسی میں بندھ گئے۔

دپانے کے ساتھ زنجیر کا ہونا اس معنی میں بھی مناسب ہے کہ جنوں کے جوش میں اگر

دیوانے اپنی زنجیریں لئے دیئے نکل کھڑے ہوتے تھے۔ یا یہ بھی ہوتا تھا کہ لوگ پیچوں کے لئے دیوانے کو زنجیر پینا دیتے تھے۔ چنانچہ داستان امیر حمزہ کی اکثر جلدوں میں دیوانہ اور زنجیر کو لازم و ملزوم دکھایا گیا ہے۔ مثلاً ”طلسم ہفت پیکر“ میں ہے:

یہ ایک رستم نے دیکھا کہ صحرا سے زنجیروں کی آواز آئی۔ رستم نے
سراٹھا کے دیکھا ایک دیوانہ زنجیریں ہلاتا ہوا آتا ہے... دیوانے نے
ایک چیخ ماری، چار سے (چار صد) دیوانے زنجیریں ہلاتے ہوئے
آکر جمع ہوئے۔ (طلسم ہفت پیکر جلد دوم، صفحہ ۵۳۳-۵۳۵
معنفا محمد حسین قرہ۔)

”نکالنا“ بمعنی ”استعمال کے لئے، پہننے کے لئے باہر لانا، بکس یا الماری سے باہر لانا“ وغیرہ بھی ہو سکتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”سردی آگئی ہے، اب گرم کپڑے نکالو۔“ وغیرہ۔ اب مراد یہ ہوئی کہ موسم گل کے آنے پر ہم (جنوں میں کام لینے کی غرض سے) اپنی زنجیر نکال لیا کرتے تھے، لیکن اس بار ہوائے گل کی موج نے (یعنی زنجیر ہوانے) ہمارا دل کھلانے اور شگفتہ کرنے کے بجائے اسے بند کر دیا (یعنی طول کر دیا)۔ گویا ہم نے اس بہار میں یہ عجیب طرح کی زنجیر نکالی، کہ وحشت اور شورش کے بجائے ہمارا دل بند ہے۔ یعنی بہار ہمارے لئے جنوں کی شوریدگی کے بجائے افسردگی لائی۔ ان معنی کی رو سے ”دل بند ہے“ میں ایمام ہے۔ یا پھر اسے استعارہ معکوس کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے کولہوی معنی میں استعمال کیا ہے۔

خوب شعر ہے۔ مزید ملاحظہ کریں ۱/۲۲، ۳۰۰/۱ اور ۳۷۹/۱۔

۴۲۵

ہاتھ آتا جو تو تو کیا ہوتا
برسوں تک ہم نے خاک چھانی ہے

۴۲۵/۱ اس شعر کے لہجے میں اسی قسم کا، بلکہ شاید اس سے زیادہ دوہرا تہرا پن ہے، جیسا کہ ۴۷۸/۱ میں ہے۔ یہ بالکل واضح نہیں کیا کہ معشوق سے کیا توقع ہے اور خود سے کیا مطلوب ہے؟ مصرع اولیٰ کے حسب ذیل مطلب ہیں۔ (۱) تو اگر ہمارے ہاتھ آ جاتا تو کیا خوب ہوتا! (۲) تو اگر ہمارے ہاتھ آ جاتا تو تیرا کیا نقصان تھا؟ (۳) تو اگر ہمارے ہاتھ آ جاتا تو بھی کیا ہوتا؟ (۴) تو اگر ہمارے ہاتھ آتا تو کیا چیز ہوتا! (۵) اب اس آخری معنی کے بھی دو معنی ہیں۔ مصرع ثانی میں خاک چھاننے کی بات ہے۔ پرانے زمانے میں سونے اور قیمتی پتھروں کی کان کنی کا طریقہ یہ تھا (ہندوستان میں بہت جگہ یہ اب بھی رائج ہے) کہ زمین اور پتھروں وغیرہ کو توڑ کر نہایت باریک چھلکی سے گزارتے تھے۔ لہذا ایک معنی یہ ہونے کہ تو میرا یا سونا تھا۔ ہم نے برسوں خاک چھانی تھی، تو اگر ہاتھ لگ جاتا تو کیا بات تھی اور سرے معنی یہ کہ برسوں کی آوارہ گردی میں محض خاک ہمارے ہاتھ لگی، اگر تول جاتا تو بھی تو شاید خاک ہی ہوتا۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ (۱) ہم نے برسوں خاک چھانی تھی، اس سخی و مصورت نے ہمیں بالکل بے کار کر دیا تھا۔ اس لئے اگر تو ہاتھ لگتا بھی تو ہم تجھ سے محتج نہ ہو سکتے تھے۔ (۲) ہم نے برسوں خاک چھانی، (دوڑ دھوپ کی) لیکن تو نہ ملا۔ اب ہمارا آخری وقت ہے، ہم سوچتے ہیں کہ تو ہاتھ لگ بھی جاتا تو اب تجھ میں کیا لطف باقی رہا تھا کہ تجھے پا کر ہم خوش ہوتے؟ برس ہا برس تو ہم کو گذر گئے تھے، اب تو بھی وہ نہ رہ گیا ہوگا جو پہلے تھا۔ (۳) ہم نے برسوں تو خاک چھانی لیکن کیا معلوم یہ محض خاک چھانا (یعنی کار فضول) رہا ہو؟ اس کا کچھ نتیجہ تو نکلا نہیں۔ خدا معلوم ہم تیرے لئے دوڑ رہے تھے یا محض یوں ہی تنگ و دو کا انجام ہوتا کہ نہ ہوتا۔

شعر کا لہجہ اتنا سپاٹ، اور اس کی تہ میں اتنی چالاکیاں ہیں کہ کچھ معلوم نہیں ہوتا کہ شکلم جھوٹ بول رہا ہے، یا ہم کو بے وقوف بنا کر دل میں ہنس رہا ہے، یا واقعی رنجیدہ اور محزون ہے۔ جان ڈن بھی اپنے لہجے میں کئی رنگ پیدا کر لیتا تھا، لیکن اس کی فکر کے تانے پانے صاف نظر آتے تھے۔ یہاں تو صرف ہوائی میں جال بنا گیا ہے۔ لاجواب شعر ہے۔

اوپر جو مفہوم بیان کئے گئے ہیں ان میں سے ایک پر مبنی غلب کا فارسی شعر ۱/۲۵۲ پر ملاحظہ کریں۔

۴۲۶

۱۱۵۰ پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ
افسوس تم کو میر سے صحبت نہیں رہی

۴۲۶/۱ یہ شعر اپنی کیفیت کے لئے، بجا طور پر مشہور ہے اور اس کے لہجے کا وقار، اور مخاطب کے تئیں شکم کا تحقیر آمیز لہجہ بھی بہت خوب ہیں۔ افسوس تم ان خوش نصیبوں، یا لائقوں میں سے نہیں ہو جن کا میر کے ساتھ اٹھنا بیٹھنا تھا۔ اگر تم اس سے ملے ہوتے تو تمہیں ایک ملکہ، روزگار، ہستی سے ملنے کا شرف حاصل ہوا ہوتا۔ اس میں دو کنائے بھی ہیں۔ ایک تو یہ کہ شکم کو میر سے شرف ملاقات حاصل تھا، اور دوسرا یہ کہ مخاطب کی شخصیت میں میر سے عدم ملاقات کی بنا پر کوئی کمی رہ گئی۔ یہ کناہ تو ہے عی کہ اب میر اس دنیا میں، پاکم سے کم لوگوں کے درمیان نہیں۔ یہ بات بہم چھوڑ دی ہے کہ شعر کس موقع کا بیان کر رہا ہے۔ کیا کسی نے میر کے بارے میں پوچھا ہے، یا شاید دہرائی اور پریشاں دماغی کے نمونے، اور پریشاں طبع لوگوں کے طور طریقے زیر بحث ہیں۔ تب شکم ذرا ترحم آہمزمر میاں انداز میں کہتا ہے کہ تم لوگ کیا جانو پراگندگی طبع کسے کہتے ہیں اور اب میر جیسے لوگ کہاں جن کو دیکھ کر تم سمجھ سکو۔ یہ بات تو ہم ہی لوگوں تک تھی کہ ہم میر کے صحبت یافتہ تھے۔

اب سوال یہ ہے کہ پراگندہ طبعی سے کیا مراد ہے اور اسے اس قدر احسان کے ساتھ کیوں معرض گفتگو میں لایا گیا ہے؟ برکاتی کی فرہنگ اور ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ دونوں اس سے خالی ہیں (در حالے کہ مؤرخانہ ذکر میں ”پراگندہ حال“ درج ہے۔) بہر حال، میر نے لفظ ”پراگندگی“ اس طرح استعمال کیا ہے۔

تھا دو دلا وصال میں بھی میں کہ ہجر میں
پانچوں حواس کی تو پراگندگی ہوئی

(دیوان حشم)

لہذا ”پراگندہ طبع“ وہ شخص ہوا جس کے مزاج میں قرار نہ ہو، جس کے حواس ہر وقت منتشر رہتے ہوں۔ یعنی یہ دیوانگی سے ذرا کم تر درجے کی منزل ہوئی۔ میر نے ایسے شخص کو ”ہنگامہ آرا دل فروش“ کہا ہے جو خود میں گم ہوا اور اس شدت ارتکاز کے باعث ہنگامہ آرا رہتا ہو، لیکن اسے کچھ خبر نہ ہوتی ہو کہ میں کیا کر رہا ہوں۔

کیسا خود گم سر بکھیرے میر ہے بازار میں

ایسا اب پیدا نہیں ہنگامہ آرا دل فروش

(دیوان پنجم)

اس شعر میں بھی وہی بات ہے کہ اب میر جیسا ہنگامہ آرا نہ پیدا ہوگا۔ لیکن یہاں ہنگامہ آرائی اس باعث ہے کہ میر اپنے وجود میں متفرق ہے، اور زیر بحث شعر میں غالباً ہنگامہ آرائی جو ہے وہ پریشان طبعی اور پراگندگی حواس کے باعث ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ وحشت اور ہنگامہ فروشی چاہے از خود رنگی کے باعث ہو یا چاہے شدت ارتکاز کے باعث ہو، دیکھنے کے قابل شے ہے۔

دکھن پورب چچم سے لوگ آکر مجھ کو دیکھیں ہیں

حیف کہ پروا تم کو نہیں ہے مطلق میری صحبت کی

(دیوان سوم)

اس شعر میں وہ ڈرامائیت نہیں جو زیر بحث شعر میں اس وجہ سے پیدا ہو گئی ہے کہ خود میر موجود نہیں ہے اور کچھ لوگ اس کے بارے میں گفتگو کر رہے ہیں۔ بنیادی مضمون جنون کی نقد نہیں کا ہے، جس پر ہم ۳۰۴/۱ اور ۳۲۳/۱ میں بحث کر چکے ہیں۔ لیکن یہاں لہجے نے شعر کو کچھ کا کچھ کر دیا ہے۔ دیوان سوم میں ذرا ہٹ کر کے اچھا مضمون نکالا ہے۔

ہیں خوبیاں ہی خوبیاں وحشی طبیعت میر میں

پر اس کم ہم سے دلیل اب کے یہ سودا پر بھی ہے

۴۲۷

عشق میں ذلت ہوئی، نفرت ہوئی، تہمت ہوئی
آخر آخر جان دی پاروں نے یہ صحبت ہوئی

عکس اس بے دید کا تو متصل پڑتا تھا صبح
دن چڑھے کیا جانوں آئینے کی کیا صورت ہوئی

کیا کف دست ایک میدان تھا بیاباں عشق کا
جان سے جب اس میں گزرے تب ہمیں راحت ہوئی

ہم نہ کہتے تھے کہ نقس اس کا نہیں نقاش اہل
چاند سارا لگ گیا جب نیم رخ صورت ہوئی

کسم کسو کو میر کی میت کی ہاتھ آئی نماز
نفس پر اس بے سرد پا کی بلا کثرت ہوئی

۱۱۵۵

۴۲۷/۱ انیس شعر کی غزل ہے، اور مطلع اس کا غالباً سب سے کمزور شعر ہے۔ پھر سمجھ لیجئے غزل کس
رتبے کی ہوگی۔ اور مطلع بھی کچھ ایسا لگا نہیں۔ ”صحبت ہوئی“ کا فقرہ خوب ہے۔ ”یاروں“ کا ذکر کر کے
شعر میں داستانی رنگ پیدا کر دیا ہے اور خود سے بھی فاصلہ کر دیا ہے تاکہ شعر میں جذباتیت اور پلپلاہٹن نہ
ہو۔ ذلت، پھر نفرت، پھر تہمت (تہمت بے جا کہ تمہارا مشتہ اسپانہیں) میں تدریج ہے۔ پھر تہمت کے بعد

مرجانا بیجہ غیرت ہے، محض مبالغہ نہیں۔ میر نے لفظ ”صحبت“ کو روزمرہ کے تفاعل باہم (Intraction) کے لئے اکثر استعمال کیا ہے، جیسا کہ ہم ابھی ۴۲۶/۱ میں دیکھ چکے ہیں۔ مزید ملاحظہ ہو ۴۳/۳۔

مطلع میں ہم قافیہ الفاظ کو جس طرح جمع کیا ہے اس کی ایک مثال اور ملاحظہ ہو۔

بے دل ہوئے بے دیں ہوئے بے وقرب ہم ات گت ہوئے
بے کس ہوئے بے بس ہوئے بے کل ہوئے بے گت ہوئے

(دیوان چہارم)

یہاں تر صبح کے باعث زور تو بہت ہے لیکن تدریج کا حسن نہیں۔

۴۲۷/۲ یہ شعر بھی ابہام کا کمال ہے۔ اس میں کئی طرح کے معنی بہ یک وقت سموئے ہوئے ہیں۔ سب سے پہلے تو ”بے دید“ کو دیکھئے۔ یہ فارسی میں نہیں ہے۔ فارسی میں ”بے دیدہ“ بمعنی ”اندھا“ اور ”بے دیدہ ورد“ بمعنی ”بے حیا“ تو ہیں (”بہارِ نجم“) اور اشعار کا اس میں ”بے دیدہ“ بمعنی ”احسان ناشناس“ بھی ہے، لیکن ”بے دیدہ“ نہیں۔ دارستہ نے یہ ضرور لکھا ہے کہ ”بے“ بمعنی ”نا“ بھی آتا ہے۔ لہذا ممکن ہے میر نے ”بے دیدہ“ بمعنی ”نا دیدہ“ استعمال کیا ہو بہر حال بہت سے اردو لغات بھی ”بے دیدہ“ سے خالی ہیں۔ جن لغات میں یہ درج بھی ہے ان میں اس کے معنی ”بے مروت“ (لہذا سنگ دل وغیرہ) لکھے ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ خود میر نے ”بے دیدہ“ ایک اور جگہ صاف صاف ”بے بھر“ کے معنی میں استعمال کیا ہے۔

دیکھ اسے بے دید ہو آنکھوں نے کیا دیکھا بھلا

دل بھی بد کرتا ہے مجھ سے تو بھلا کرتا نہیں

(دیوان اول)

شعر زیر بحث میں ”بے دیدہ“ بمعنی ”اندھا“ غیر ممکن ہیں۔ ”بے دیدہ“ بمعنی ”بے مروت“ بھی بہت بعید از قیاس معلوم ہوتے ہیں۔ اغلب ہے کہ یہاں اس کے معنی ”دکھائی نہ دینے والا“ ہوں۔ ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ ”وہ جسے دیکھنا ممکن نہ ہو“ یا ”جس سے دیدہ نہ حاصل ہو سکتی ہو۔“ مثلاً ہم ”بے فیض“ بمعنی ”وہ جس سے فیض نہ حاصل ہو سکتا ہو“ اور ”بے قابو“ بمعنی ”جس پر قابو نہ حاصل ہو سکتا ہو“ بولتے ہیں۔

اب پورے شعر کے معنی پر غور کریں۔ معشوق نظر نہیں آرہا ہے، لیکن اس کا عکس کسی آنیے میں صاف صاف اور برابر (متصل) پڑ رہا تھا۔ لیکن جب دن چڑھا تو وہ بات نہ رہی۔ خدا معلوم آنیے کی کیا صورت ہوئی کہ اب اس میں چہرہ معشوق منعکس نہیں۔ یہ بات اس قدر مبہم ہے کہ اس میں حسب ذیل نکات بہ آسانی نکلتے ہیں۔ لہذا امکانات کو فی الحال نظر انداز کرتے ہوئے متعدد چیزیں ذیل پر غور کریں:

(۱) بے دید معشوق کا استعارہ خود سورج ہے۔ صبح کو سورج میں روشنی ہلکی ہوتی ہے۔ اس لئے اس کا عکس آنیے میں نظر آرہا تھا۔ جب سورج بلند ہوا اور روشنی تیز ہوئی تو پھر اس کا عکس دکھائی دینا بند ہو گیا، کیونکہ آنیے پر آنکھ ہی نہ ٹھہرتی تھی۔

(۲) آنیے سے مراد دل ہے۔ بے دید کے عکس سے مراد جلوۃ الانوار الہی، اور صبح کا مطلب ہے اوائل عمر۔ شروع شروع میں ہمارا دل پاک اور حرم و ہوا سے خالی ہوتا ہے۔ لہذا عالم عقلی میں ہمارا دل جلوۃ انوار الہی کا گھر ہوتا ہے۔ لیکن عمر گزرنے کے ساتھ ساتھ قلب کی سیاہی بڑھتی جاتی ہے، اور جمال الہی کا انعکاس اس میں کم ہونے لگتا ہے۔ گویا بنیادی طور پر یہ ورڈز ورثہ کی مشہور Immortality Ode کا مضمون ہے، کہ بچپن میں خدا ہمارے نزدیک ہوتا ہے، اور عمر گزرنے کے ساتھ ساتھ ہم خدا سے دور ہوتے جاتے ہیں۔ چنانچہ اس نظم کے مشہور ترین مصرعے ہیں:

Not in entire forgetfulness.

And not in utter nakedness

But trailing clouds of glory do we come

From God, who is our home:

Heaven lies about us in our infancy!

Shades of the prison-house begin to close

Upon the growing boy

(ترجمہ)

نہ تو پوری پوری نسیان زدگی میں
اور نہ ہی بالکل عریانی میں

بلکہ شکوہ اور ناموری کے بادلوں کے پیچھے پیچھے
 ہم خدا کے یہاں سے آتے ہیں، خدا جو ہمارا وطن ہے،
 بچپن کے دنوں میں آسمان اور جنت ہمارے آس پاس ہوتے ہیں
 لیکن بڑے ہوتے ہوئے بچے کو زندان کی
 پرچھائیاں حلقے میں لینا شروع کر دیتی ہیں۔
 یعنی اس مضمون میں اسی قسم کا صوفیانہ انداز ہے جیسا ۱۰۲/۱ میں ہے۔

(۳) شکلم کوئی مصور ہے اور معشوق، جس کی تصویر وہ بنا رہا ہے وہ سامنے نہیں آتا، بلکہ آئینے
 میں خود کو دکھا دیتا ہے۔ (داخل رہے کہ آئینے میں منہ دکھانے سے پردہ برقرار رہتا تھا۔) صبح کے وقت
 جب روشنی نسبتاً کم تھی وہ چہرہ جو آئینے میں جلوہ فگن تھا، صاف نظر آ رہا تھا۔ دن چڑھنے کے ساتھ ساتھ
 ناویدہ معشوق کے چہرے کی چمک بھی بڑھی اور آئینے کی قوت انعکاس کم ہو گئی، کیونکہ آئینے میں جلوہ ہی
 جلوہ بھر گیا۔ آئینے میں عکس دیکھ کر تصویر بنانے کا ذکر تاریخ کی کتابوں میں نہیں ملتا، لیکن اغلب ہے کہ بعض
 بیگمات جن کی تصویریں اصلی مانی جاتی ہیں (مثلاً نور جہاں یا ممتاز محل) ان کا عکس چند لمحوں کے لئے مصور
 کو آئینے میں دکھا دیا گیا ہو اور پھر اس نے خاکے کی بنیاد پر تصویر مکمل کی ہو۔ اگر ایسا نہیں تھا تو صاحب کے
 حسب ذیل شعر کو بے معنی قرار دینا پڑے گا۔

مصور را کند بے دست و پا حسنی کہ شوخ افتد
 نہ شد نقشے درست از روی او آئینہ بردارد
 (وہ حسن جو شوخ ہوتا ہے، مصور کو بے دست و پا
 کر دیتا ہے (شوخی کے باعث) اس کے چہرے
 کا ایک بھی نقش صحیح نہیں بنتا اور آخر وہ آئینے کو اٹھا
 لیتا ہے۔)

میر کے شعر میں بہر حال ایک اسرار ہے، اور کچھ تواجد (ecstasy) کی سی نضا ہے جو مولانا
 روم کی یاد دلاتی ہے۔ لیکن میر رعایت سے یہاں بھی نہیں چو کے ہیں۔ چنانچہ ”آئینہ“ اور ”صورت ہوئی“
 میں ضلع کا ربط ہے، اور عکس، دید، صبح، دن، آئینہ، صورت، ان میں مراعات النظیر ہے۔

۳۲۷/۳ مصرع اولیٰ کا انشائیہ انداز، اور بیابان عشق کی دیرانی کے لئے کف دست کا پیکر، دونوں بہت خوب ہیں۔ پورے شعر کی ڈرامائی کیفیت اور یہ مضمون کہ عشق کے بیابان سے نہیں گزرے، بلکہ جان ہی سے گزر گئے، بہت تازہ ہے۔ ”گزرے“ میں ایہام بھی ہے اور دشت عشق میں جان سے گزرنے میں یہ نکتہ بھی ہے کہ راحت اسی وقت ممکن تھی جب دشت عشق میں جان دیتے۔ اگر اس سے گزر جانے کے بعد طبعی موت مرتے تو کوئی بات نہ تھی۔ بیابان عشق کو کف دست کہنے میں ایک طنزیہ لطف بھی ہے کہ پہلی نظر میں گمان گزر سکتا ہے کہ بیابان عشق محض ایک ہتھیلی کے برابر تھا۔ خوب کہا ہے۔

۳۲۷/۴ جب کسی شعر میں بے ساختگی اور تمام الفاظ کی معنویت اپنے کمال پر ہو تو کہتے تھے کہ اس کی بندش حد محرک پہنچ گئی ہے۔ شعر زیر بحث کے ہرے میں یہی کہنا پڑتا ہے۔ پھر مضمون کا لطف ملاحظہ ہو، کہ معشوق کو چاند کا ٹکڑا سبھی کہتے ہیں، اور یہاں عالم یہ ہے کہ اس کا نقش بنانے میں (”نقش“ بمعنی sculpture بھی ہے) پورے کا پورا چاند خرچ ہو گیا لیکن صرف نیم رخ صورت (profile) بن سکی۔ نقاش سے طنزیہ تقاطب بھی خوب ہے اور ”ہم نہ کہتے تھے“ میں مکالمے کا رنگ بہت عمدہ ہے۔ ”لگ گیا“ بمعنی ”استعمال ہو گیا، خرچ ہو گیا“ کی خزاکت لائق داد ہے۔

صاحب نے تجزیہ کے رنگ میں میر سے ذرا مشابہ مضمون خوب کہا ہے۔

دل روشن مہراں فلکی آب شدہ است

تا تو چوں دلیر سیمیں بد نے ساختہ اند

(آسمان کے اعلیٰ مہر حینوں) (= تاروں)

کا دل پانی ہو گیا جب تجھ سائیمیں بدن

معشوق بنایا گیا)

اس میں شک نہیں کہ صاحب نے بہت سجا کر اور مناسبتوں کا پورا لحاظ رکھتے ہوئے شعر کہا ہے۔ لیکن اس میں میر کی سی طباطبائی اور دروازہ زندگی کا مشاہدہ نہیں، کہ براہ راست چاند ہی کو معشوق کی شبیہ میں لگا دیا۔

۳۲۷/۵ ”بے سرو پا“ کی میت پر لوگوں کی کثرت ہونا عجیب طنزیہ تاؤ رکھتا ہے۔ یہ مضمون بھی بالکل نیا

ہے کہ میر (= عاشق) کے جنازے میں اتنی بھیڑ تھی کہ بہت سے لوگوں کو نماز جنازہ تک نہ ملی۔ امام احمد ابن حنبل فرمایا کرتے تھے کہ بیننا و بینکم الجنائز۔ یعنی ہمارے اور تمہارے درمیان جنازے ہیں۔ مراد امام یہ تھی کہ لوگوں کے حسب مراتب ان کے جنازے میں ہجوم ہوتا ہے۔ جس کے جنازے میں سب سے زیادہ ہجوم ہوتا ہے اس کا مرتبہ سب سے بلند ہوتا ہوگا۔ ممکن ہے امام احمد کا یہ قول میر کے بھی ذہن میں رہا ہو۔

”بے سرو پا“ کنایۃ عاشق کو کہتے ہیں (”نور اللغات“) لیکن اس کے کئی معنی ہیں: (۱) بے سرو سامان (۲) سراسیمہ و پریشان (۳) آوارہ (۴) بے بنیاد و ہمل۔ آخری معنی کا یہاں اطلاق نہیں ہوتا۔ لیکن اور سب معنی زیر بحث شعر میں مدست آتے ہیں۔ میر نے اس مضمون کو دیوان اول میں بھی کہا اور فارسی میں بھی دوبار کہا۔

(۱) زیادہ حد سے تھی تابوت میر پر کثرت

ہوا نہ وقت مساعد نماز کرنے کو

(۲)

زہیں کہ ہر تابوت میر کثرت شد

نہ داد دست بے را نماز میت اد

(میر کے تابوت پر اس قدر کثرت ہوئی کہ بہتوں کو

اس کی نماز جنازہ پڑھنے کا موقع نہ ملا۔)

(۳)

شد کشتہ میر دافسوس از کثرت خلایق

وتم نہ داد ہرگز بر نعش او نمازے

(میر مارا گیا اور افسوس کہ کثرت ہجوم کے باعث اس

کی لاش پر مجھے نماز پڑھنے کا موقع نہ ملا۔)

فارسی کے شعر حسب معمول ست ہیں۔ اردو شعر اچھا ہے، لیکن زیر بحث شعر میں مضمون زیادہ

توانا ہے۔

۴۲۸

بو کئے کھلائے جاتے ہو نزاکت ہائے رے
ہاتھ گلتے میلے ہوتے ہو لطافت ہائے رے

۴۲۸/۱ یہ شعر تعریف و تجزیہ سے مستغنی ہے۔ پھر بھی اتنا کہے بغیر نہیں رہا جاتا کہ نزاکت اور لطافت کو جس بے تکلفی سے ثابت کیا ہے وہاں تک نکھائی کی بھی پہنچ نہیں، دوسروں کا کیا سوال ہے؟ نکھائی کو معشوق کے حسن کی تصویر کشی اور تجزیہ کی پیکر دوں پر مٹی باتوں کے ذریعہ جسمانی حسن کو بیان کرنے میں خاص درک تھا۔ ”شیریں خسرو“ میں شیریں کے غسل کا بیان نکھائی یوں کرتے ہیں۔

چو قصد چشمہ کرد آں چشمہ نور
فلک را آب در چشم آمد از دور
پرند آسماں مگوں بر میاں زد
بہ شد در آب و آتش در جہاں زد
تن صافش کہ می غلطید در آب
چو غلطہ قاقے بر روے سنجاب
چو بر فرق آب می انداخت از دست
فلک بر ماہ مروارید می بست

(جب اس چشمہ نور نے چشمے کا رخ کیا تو
آسمان کی آنکھیں دور ہی سے اتنی خیرہ
ہوئیں کہ ان میں پانی آگیا۔ اس نے

آسانی رنگ کی ریشمی چادر بدن پر لپٹی،
خود تو پانی کے اندر گئی اور دنیا میں آگ
لگادی۔ اس کا گورا بدن پانی پر اس طرح
لہرا رہا تھا جس طرح تاقم (سفید سمور)
سنباب (سیاہ سمور) پر لہراتا ہے۔ جب وہ
اپنے ہاتھوں سے سر پر پانی ڈالتی تھی تو گویا
آسمان چاند کے اوپر موتی گوندھ رہا تھا۔

ظاہر ہے کہ جو لوگ کیٹس (Keats) کی حیاتی (Sensuous) شاعری کے دلدادہ ہیں وہ
اگر نکالی کو پڑھتے تو انہیں معلوم ہوتا کہ یہ فن ہمارے یہاں بھی کس درجہ نکال کو پہنچا ہوا تھا۔ لیکن میر کے
شعر زیر بحث میں معشوق کا حسن جس انسانی سطح پر ہم تک پہنچتا ہے وہ نکالی سے بھی آگے کی چیز ہے۔
کیونکہ نکالی کے یہاں روشنی کے پیکروں کی جھمک میں ہماری دوسری قوت ہائے حارہ (خاص کر قوت
لامسہ) متحرک نہیں ہوتی۔ تیسرے شعر میں لامسہ کا کچھ امکان تھا، لیکن نکالی نے رنگ اور حرکت (بدن
کی fluidity) پر زیادہ زور دیا ہے۔ میر نے تمام حیات کو اس شعر میں برانگیخت کر دیا ہے، اور اس
زیر دست توازن کے ساتھ، کہ کوئی بھی حس کسی پر حاوی نہیں۔

(۱) خوشبو، بو کرنا = شامہ (۲) کھدنا = پھول = رنگینی = پاصرہ (۳) پھول کی مٹلی سطح اور
باقی (۴) = لامسہ (۵) ہاتھ لگنا = لامسہ (۶) لطافت = ذائقہ (لطیف ذائقہ) (۷)
سمی = سکی کی آواز = ہائے رے۔ یہ فقرہ خاص توجہ کا مستحق اس لئے بھی ہے کہ اس کے ذریعہ معاملے کا
فوری پن عیاں ہوتا ہے، اور اس کا تاثر بے حد حیاتی (sensuous) ہے، اگر ذرا سا بھی بیان کا توازن
بگڑے تو اجڑا ل پیدا ہو جائے۔ موجودہ صورت میں تو یہ انشائیہ کا زور دکھتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۴۰/۳۔

ہم جانتے ہیں کہ میر کی فحوس حیاتی پیکر اور اس کے ذریعہ اشیا خاص کر انسان سے متعلق اشیا کا
بیان کرنے پر جو قدرت تھی وہ غالب، اقبال، درو، سودا، مصطفیٰ کو بھی نہ تھی۔ صرف میر انہیں اس صفت میں
میر کے قریب پہنچتے ہیں۔ لیکن زیر بحث شعر جیسا کلام تو میر کے یہاں بھی کم یاب ہے۔ اپنی طرح کا تعلق
نہ شعر ہے۔

۴۲۹

کرتا ہے کب سلوک وہ اہل نیاز سے سلوک=دوروں میں
گفتار اس کی کبر سے رفتار ناز سے

خاموش رہ سکے نہ تو بڑھ کر بھی کچھ نہ کہہ
سر شمع کا کٹے ہے زبان دماز سے

یہ کیا کہ دشمنوں میں ہمیں سامنے لگے
کرتے کسو کو ذبح بھی تو امتیاز سے

شاید کہ آج رات کو تجھے سے کدے میں میر
کھیلے تھا ایک مٹا پچہ مہر نماز سے

۱۱۶۰

۴۲۹/۱ مطلع کا مضمون کوئی خاص نہیں، ہاں لفظ ”سلوک“ یہاں خوب آیا ہے۔ مصرع ثانی کی بندش بھی چست ہے۔ لہذا اگرچہ مطلع ہے برائے بیت، لیکن لطف سے بالکل عاری بھی نہیں۔

۴۲۹/۲ خاص سبک ہندی کا شعر ہے، کہ پہلے مصرعے میں دعوئی یا فصاحت اور دوسرے میں دلیل یا مثال۔ اس طرز کا وہ شعر سب سے زیادہ کامیاب ہوتا ہے جس میں دعوئی/فصاحت غیر معمولی ہو اور دلیل میں استعاراتی رنگ چمکے ہو۔ مثلاً زیر بحث شعر میں فصاحت یہ ہے کہ بڑھ بڑھ کر باتیں نہ بناؤ۔ اس کے لئے شمع کی لو کے بھڑک اٹھنے اور بلند ہونے کا استعارہ اختیار کیا۔ (شمع کی لو کو زبان سے تشبیہ دینے

ہیں۔) جب شمع کی لو بجھ کر رہ جاتی ہے تو اس کی وجہ عام طور پر یہ ہوتی ہے کہ اس کی جی ضرورت سے زیادہ جل اٹھتی ہے اور اس میں گل آ جاتا ہے۔ اس کا تذکرہ یہ ہے کہ کلکیر سے شمع کی جی کو کاٹ کر چھوٹی کر دیتے ہیں۔ یہ استعارہ ہوا شمع کا سر کٹنے کا۔ اس طرح یہ بات ثابت ہوئی کہ شمع کی زبان لمبی ہوتی (وہ بڑھ بڑھ کر بات نہ کرتی) اور اس کا سر کٹنا۔ یہ بات بھی پر لطف ہے کہ زبان لمبی ہونے کا نتیجہ زبان قطع ہونا نہیں، بلکہ سر قطع ہونا ہے یعنی ”سے“ سے مراد ”کی وجہ سے“ ہے۔ مصرع ثانی کا صرف و نحو بھی خوب ہے، کہ بادی اختر میں گمان ہوتا ہے کہ زبان دراز وہ آگ ہے جس سے شمع کا سر قلم ہوتا ہے۔ یہ گمان بے بنیاد بھی نہیں، کہ شمع کی لو کو تگوار سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ میر نے ان دونوں کا کنہ یہ ۲۹۵/۲ میں بھی خوب دکھا ہے۔ شمع اور تگوار کے استعارے کو کلیم ہمدانی نے بالکل نئے رنگ سے باندھا ہے۔

علمت بدموں نہ رفت دے از دیار ما
دخی ز تیغ شمع نقد شام تار ما
(ہمارے دیار سے ایک لمبے کے لئے
بھی تاریکی دور نہ ہوئی۔ ہماری تاریک
شام تیغ شمع سے دخی ہو کر وہیں کی وہیں
گر پڑی۔)

اس نازک خیالی کی داد دینا ظلم ہے، اور انصاف کی بات یہ ہے کہ میر کا شعر نازک خیالی سے عاری ہے۔
ہاں میر کا استعارہ اور تشبیل بہت خوبصورت ہیں اور اپنے رنگ میں لاجواب ہیں۔ ملاحظہ ہو ۸/۲۔

۳۳۹/۳ یہ مضمون بھی میر نے بار بار باندھا ہے، اور اس مضمون سے ان کا شغف عسکری اور سیم احمد کے اس خیال کو ایک بار پھر معرض سوال میں لاتا ہے کہ میر اپنی خودی کو معشوق اور اہل دنیا کے سامنے رکھ دیتے ہیں، اس پر اصرار نہیں کرتے۔ یہاں عالم یہ ہے کہ ان کو سب کے ساتھ قتل ہونا بھی منظور نہیں۔
۱۹۷/۲ پر حسب ذیل شعر ملاحظہ ہو۔

ہم دے ہیں جن کے خوں سے تری راہ سب ہے گل
مت کر خراب ہم کو تو ادروں میں سان کر

اب یہ اشعار دیکھیں۔

لوٹے ہیں خاک و خون میں غیروں کے ساتھ میر
ایسے تو نیم کشتہ کو ان میں نہ سائے

(دیوان اول)

رکھنا تھا وقت قتل مرا امتیاز ہائے
سو خاک میں ملایا مجھے سب میں سان کر

(دیوان دوم)

آگے بچھا کے نفع کو لاتے تھے تیغ و ملشت
کرتے تھے یعنی خون تو اک امتیاز سے

(دیوان ششم)

سان مارا اور کشتوں میں مرے کشتے کو بھی
اس کشتہ لڑکے نے بے امتیازی خوب کی

(دیوان ششم)

یہ سب شعر ۱۹۷۷ء کی بحث میں درج ہیں، اور ان کے باوجود میں نے زیر بحث شعر کو لائق
انتخاب سمجھا تو اس لئے کہ اس کے مضمون میں بعض باتیں ایسی ہیں جو محولہ بالا شعروں میں نہیں ہیں۔
(۱) معشوق اپنے شوق قتل یا جوش قتل میں دوست، دشمن، بچے عاشق اور اہل ہوس، میں امتیاز نہیں کرتا۔
(۲) مشکلم کے ساتھ جو لوگ سامنے گئے وہ لامحالہ اس کے دشمن ہیں، گویا ان کے دشمن ہونے کے لئے یہی
شیوت کافی ہے کہ انھوں نے مشکلم کو تباہ کرنے کی عزت سے محروم رکھا۔ (۳) زیر بحث شعر میں قتل کرنے
کے لئے ”ذبح کرنے“ کا فقرہ استعمال کیا گیا ہے جو زیادہ پر قوت اور اشاراتی ہے۔ ”ذبح کرنے“ میں
تیاری، ساز و سامان، مذبح کو زمین پر گرا کر اس کے گلے پر چھری پھیرنے وغیرہ کے جو پیکری اشارے
ہیں وہ قتل کرنے یا کشتہ کرنے میں نہیں۔ ”ذبح کرنے“ کا فقرہ صورت حال کو زیادہ سفاک
اور فوری بنا دیتا ہے۔

انگریزی اثر کے تحت جب ہمارے یہاں عشق کی ”اخلاقیات“ بدلی تو اسی ہوس امتیاز کے

مضمون کو ہم حسرت موہانی کے یہاں یوں دیکھتے ہیں۔

ترے ستم سے میں خوش ہوں کہ غائبایوں ہی

مجھے وہ شامل ارباب امتیاز کرے

غور کیجئے، کہاں خاک و خون میں ساننا اور کہاں ستم کا ہدف بننا۔ اس کے خلاف وہ شاعر جو انگریزی اثر سے نسبتاً محفوظ رہے تھے، مثلاً داغ، ان کے یہاں لفظ ”ساننا“ اور عاوردہ ”ہاتھوں کو خون میں ساننا“ بے تکلفی سے لکھ دیا ہے۔

چھوٹے گی حشر تک نہ یہ مہندی لگی ہوئی

تم ہاتھ میرے خون میں کیوں ساننے نہیں

داغ کے شعر میں طنز کی کئی جہات ہیں، جب کہ حسرت موہانی کا شعر بالکل سپاٹ اور بے تہ ہے۔ میر کے شعر میں دونوں مصرعے انشائیہ ہیں اور ”کرتے کسو کو زخم“ میں ایک گھریلو بے تکلفی ہے جو شعر کو واقعیت کے نزدیک لاتی ہے۔

۴۳۹/۴ اس شعر میں جو خوش طبعی، انسانی اور محاکات ہے اس کا جواب مشکل ہے۔ ”مہر نماز“ مثنیٰ کی نکیہ ہوتی ہے جسے شیعہ حضرات مجدد گاہ کے طور پر استعمال کرتے ہیں اسے ”مہر مجدد“ بھی کہتے ہیں۔ مثنیٰ کی نکیہ پر مجدد کرنے کا عمل استعاراتی اور نشانیاتی (Semiotic) امکانات سے بھرا ہوا ہے، لہذا فارسی والوں نے اسے اکثر استعمال کیا ہے، اور بڑی خوبی سے۔ بعض شعریہ ”بہارِ نغم“ میں درج ہیں حسب ذیل ہیں۔

از قبلہ سازی خم ہمدوے ساقیوں

مہر نماز طاہتیاں داغ یادہ شد

(ظہوری)

(ساقیوں کے خم امد و کو قبلہ بنانے کا نتیجہ یہ

ہوا کہ ساقی کے اطاعت گزاروں کے

لئے داغ شراب نے مہر نماز کی حیثیت

اختیار کر لی۔)

ظہوری کے یہاں مضمون میں جدت ہے اور اس کا شعر اٹلی درجے کی خیال بندی کا نمونہ ہے۔ لیکن شعر میں برستگی اور روانی کم ہے، بلکہ ایک طرح کی آدرد (strain) کا احساس ہوتا ہے۔ (ویسے، یہ ظہوری کی عام صفت ہے۔) محمد علی سلیم کہتا ہے۔

وجود خاکی ما مہر سجده ملک است
بھیر تم کہ دریں مشت گل چہ دیدہ خدا
(ہمارا وجود خاکی، فرشتوں کے لئے مہر
نماز ہے۔ میں حیرت میں ہوں کہ خدا نے
اس مٹی بھر خاک میں کیا دیکھا؟)

یہاں طبایع تو ہے، اور وجود خاکی کو مشت گل، پھر اس مشت گل کو فرشتوں کی مہر نماز کہنا بہت عمدہ ہے۔ لیکن مضمون کی بنیاد کم زور ہے، کیونکہ روایتوں میں ہے کہ اللہ نے حضرت آدم کی پیشانی میں نور محمدی رکھا تھا اور اسی باعث فرشتے آدم کے سجدہ گزار کئے گئے تھے۔ لہذا مصرع ثانی کا استفسار بے مسمیٰ ہے۔ خود میر نے فارسی میں کہا ہے۔

در شیرہ خانہ میر مگر بود شب کہ صبح
دیدم بہ دست مخ بچہ مہر نماز را
(شاید میر رات بھر شراب خانے میں تھا
کہ میں نے صبح کو ایک مخ بچے کے ہاتھ
میں مہر نماز دیکھی۔)

اسی مضمون کو میر نے دوبارہ کوئی تیس بتیس برس بعد یوں کہا۔

شاید شراب خانے میں شب کو رہے تھے میر
کھیلے تھا ایک مخ بچہ مہر نماز سے

(دیوان ششم)

یہاں اور شعر زیر بحث میں مصرع ثانی مشترک ہے۔ مصرع اولیٰ زیر بحث شعر میں ذرا بھتر ہے کیونکہ ”آج رات کو تھے“ میں ”شب کو رہے تھے“ کے مقابلے میں روزمرہ کا لطف زیادہ ہے۔ بنیادی خوبی جو

میر کے جنوں شعروں کو نظیووری و سلیم میں بھی ممتاز کرتی ہے، وہ میر کی برجستگی، بندش کی چستی اور مضمون کی خوش طبعی ہے (جس میں طنز کی بھی ہلکی سی آمیزش ہے۔) منہ بچے کا مضمون لانا، اور پھر اسے مہر نماز سے کھیلنا ہوا دکھانا، طباطبائی کا کمال ہے اور شاید ان سب سے بڑھ کر شعر کا سادہ لہجہ ہے جس میں بظاہر کسی قسم کی رائے زنی نہیں، صرف براہ راست بیان روداد یا بیان (Narration) ہے۔ نہ تعجب ہے، نہ طنز، نہ بغلیں بجانے کا سا انداز۔ کسی جذباتی حاشیے کے بغیر بس ایک بات بیان کر دی ہے۔ گویا میر کے لئے شراب خانے میں رات گزارنا، اور مہر نماز ساتھ لے جانا، پھر نشے یا خمار کی شدت کے باعث مہر نماز وہیں چھوڑ جانا، یہ سب معمولہ باتیں ہیں۔ ان باتوں پر واقعیت کا حاشیہ یہ لگایا کہ منہ بچے کو مہر نماز سے کھیلنا ہوا دکھایا۔ اس میں یہ کتنا یہ بھی رکھ دیا کہ منہ بچے کو مہر نماز سے واقفیت نہیں، وہ اسے کھیل کی چیز سمجھتا ہے۔ اور یہ کتنا یہ تو ہے ہی کہ میر پابند شراب بھی ہے اور پابند نماز بھی۔ عجب پر لطف شعر ہے۔

۴۳۰

بھری آنکھیں سو کی پونچھتے جو آستیں رکھتے
 ہوئی شرمندگی کیا کیا ہمیں اس دست خالی سے

۱/۳۳۰ دونوں مصرعوں میں جدت مضمون اور کٹائے کی فراوانی ہے۔ پہلے مصرعے میں بالکٹایہ خود کو
 عریاں تن بتایا، کہ ہمارے شانہ و بازو آستین سے خالی ہیں۔ یعنی ہمارا لباس (بہجہ فقر و بے سروسامانی، یا
 بہجہ وحشت و دیوانگی) تار تار ہو چکا ہے۔ آنکھوں کو ”بھری“ کہنا ان کے پرخم ہونے کا کنایہ ہے اور آنکھوں
 کا پرخم ہونا کنایہ ہے درد مندی اور رنجیدگی اور رنجوری کا۔ پھر بے آستین کے ہاتھ کو خالی کہا، حالاں کہ
 ”ہاتھ خالی ہونا“ سے مراد ہوتی ہے ”دولت کا نہ ہونا، زر کا نہ ہونا“ لہذا اس میں کنایہ اس بات کا رکھا کہ
 ہم جیسوں کے لئے آستین رکھنا ہی بڑی تو ٹھگری ہے۔ پھر، اس تو ٹھگری سے کام کیا لیتے؟ یہ نہیں کہ اپنے
 لئے کچھ سامان مہیا کرتے، بلکہ یہ کہ کسی درد مندی کی بھیگی ہوئی آنکھ کو آنسوؤں سے پاک کرتے۔ ظاہر ہے
 کہ جب آستین سے آنسو پاک کرنے کی تمنا ہو رہی ہے تو یہ کنایہ موجود ہی ہے کہ نہ دامن ہے نہ گریبان،
 اور رد مال یا بچی پاک ہونے کا تو سوال ہی نہیں اٹھتا۔

ان سب سے بڑھ کر یہ مضمون ہے کہ اپنی بے سروسامانی اور عریانی پر رنج نہیں، بلکہ اس بات
 کا رنج ہے کہ آستین نہ ہونے کے باعث، ہم کسی کے آنسو خشک کرنے سے قاصر رہے اور ہمیں شرمندگی
 اٹھانی پڑی کہ ہم اس قابل بھی نہیں۔ میرزا رفیع داعی نے خوب کہا ہے۔

بہ زمین برد فرو غلت محتاجانم
 بے زری کرد بہ من انچہ بہ قاروں زر کرد
 (محتاجوں کے سامنے شرمندگی نے مجھے
 زمین میں گاڑ دیا۔ غریبی نے میرے

ساتھ وہ کیا جو دولت نے قارون کے

ساتھ کیا۔)

اس شعر کی چمک دک اپنی جگہ، لیکن میر کے یہاں خالی آستین کو خالی ہاتھ بیان کرنا، اور میر کے کٹائے، یہ ایسے عناصر ہیں جن کی بنا پر میرزا داغظ کا شعر میر کے سامنے دب جاتا ہے۔ پھر میر کے دونوں مصرعوں میں انشائیہ، ڈرامائی اسلوب مستزاد ہے۔

جناب سردار جعفری نے اس شعر پر یوں اظہار خیال کیا ہے کہ یہ اس کیفیت کا شعر ہے ”جہاں وصل کی لذت درد و غم کے اٹھا ہستدر میں ڈوب جاتی ہے اور عاشق کی مفلسی اور مظلومی کی غمازی کرتی ہے۔“ یہ بات واضح نہیں ہوتی کہ اسے وصل کا شعر کیونکر کہہ سکتے ہیں؟ اگر یہ فرض کیا جائے کہ ”بھری آنکھیں کسوی“ سے معشوق کی ڈبڈبائی ہوئی آنکھیں مراد ہیں (یہ قطعی قرین قیاس نہیں) تو پھر بھی ”عاشق کی مفلسی اور مظلومی“ کا یہاں کیا محل ہے؟ دراصل کسی بھی متن کو اگر پہلے سے طے شدہ مفروضات کی روشنی میں پڑھیں تو غلط نتائج کا برآمد ہوتا لازمی ہے۔

۴۳۱

نا توانی سے اگر مجھ میں نہیں ہے جی تو کیا
عشق جو چاہے تو مردے سے بھی اپنا کام لے

۴۳۱/۱ عشق کی توصیف میں دو بہت عمدہ شعر ۳۹۳/۴ اور ۳۹۳/۵ پر گزر چکے ہیں۔ لیکن یہاں مصرع ثانی میں دنیا ہی نرالی ہے۔ عشق کی قوت پر اتنا زبردست اعتماد بڑے بڑے صوفیوں کو ہی ہو سکتا ہے۔ پھر مضمون کی پیدرست اور خوبی کہ عشق کے کچھ اپنے مقاصد ہیں جن کے لئے وہ انسانوں کو استعمال کرتا ہے۔ اس طرح عشق بڑے سے بڑے آورش اور عظیم سے عظیم مقصد سے بھی بڑی چیز ثابت ہوتا ہے۔ اس شعر کی رو سے تو عشق ہی وہ قوت ہے جو کائنات اور تاریخ میں تصرف کر کے اپنی مرضی پوری کرتا ہے۔ اس کے لئے مردہ زندہ سب برابر ہیں۔

یہ بات بھی غور کے قابل ہے کہ مصرع اولیٰ میں نا توانی کے باعث جان کی جس کا ہش کا ذکر ہے، وہ بھی غالباً عشق ہی کی پرداخت ہے۔ یعنی عشق نے پہلے تو شکم کو صید زبوں بنایا، اس کی قوت سلب کر لی، اسے تقریباً مردہ بنا ڈالا، پھر بھی اپنا اعتماد اور اپنا جادو شکم پر قائم رکھا کہ میں اب بھی عشق کے کام کا ہوں۔ دوسرے مصرعے کی برجستگی اور پورے شعر میں بندش کی چستی کا جواب اگر کچھ ممکن ہے تو اس والہانہ استقبال و اعتماد میں ہے جس سے دوسرا مصرع عبارت ہے۔ زبردست شور انگیز شعر ہے۔ ”جی ہونا“ ”جی“ ”جان ہونا“ بھی بہت خوب استعمال کیا ہے، ”ورنہ“ ”دم“ ”جان“ وغیرہ بھی کہہ سکتے تھے۔ ”جی“ میں ”جان“ کے علاوہ ”ہمت“ اور ”طاقت“ کا بھی اشارہ موجود ہے۔

۴۳۲

رنگ گل و برے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں
کیا قائلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے

۴۳۲/۱ یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ اس میں کیفیت کی شدت کے باعث معنی کی نظر انداز ہو جاتی ہے۔ لیکن بعض لوگ اس شعر کو کچھ اس انداز سے پیش کرتے ہیں گویا میر نے اس سے اچھا شعر کہا ہی نہیں۔ حالانکہ ظاہر ہے میر کے خزینے میں اس سے بھی آپ دار جواہر ہیں۔ یوں بھی، یہ مضمون میر نے طرح طرح کہا ہے۔

عالم میں آب و گل کا ٹھہراؤ کس طرح ہو
گر خاک ہے اڑے ہے در آب ہے رواں ہے

(دیوان اول)

تاریخاں سے ضعف کا کلشن میں بن گیا
دوش ہوا پہ رنگ گل و پامن گیا

(دیوان اول)

انشا کے یہاں بھی اس سے مشابہ مضمون ہے۔

جوں موج ہوا اپنا تھا ہوش بھی اڑنے پر
اے نکلت گل تو نے کیوں اتنی شتابی کی
درد نے بھی انشا کی طرح مخاطب کے لہجے میں کہا ہے۔
ٹھہر جا تک بات کی بات اے صبا
کوئی دم میں ہم بھی ہوتے ہیں ہوا

اغلب ہے کہ بیان سب اشعار پر بیدل کا حوالہ قائم ہوتا ہو۔

ہر کجا نکمت گل پیرہن رنگ درید
نیست پوشیدہ کہ از خود سفرے می خواہد

(جہاں کہیں بھی پھول کی خوشبو نے رنگ
کا پیراہن پھاڑ کر منہ نکالا، یہ بات کھل
گئی کہ اب وہ اپنے آپ سے سفر کرنے
والی ہے۔)

ان اشعار کے باوجود میر کا زیر بحث شعر دھندلاتا نہیں۔ اور یہ خود اہم بات ہے۔ ایسا
مضمون جو ذرا غیر معمولی ہو اور جس پر کئی بار طبع آزمائی کی گئی ہو، اگر خطے ڈھنگ سے بندھ جائے تو
شاعر کے لئے مایہ افکار ہوتا ہے۔ زیر بحث شعر میں مصرع اولیٰ کے دو معنی ہیں۔ (۱) رنگ گل اور
بوسے گل دونوں کی بساط محض ہوا کی سی ہے، کہ ابھی ہیں، ابھی نہیں۔ (۲) رنگ گل اور بوسے گل دونوں
غائب ہو رہے ہیں، جن سے جانے والے ہیں۔ مصرع ثانی میں انٹائیپ اسلوب کی وجہ سے ڈرامائی
رنگ پیدا ہو گیا ہے، اور اس سے بڑھ کر مخاطب کا کمال اور مخاطب کو ترغیب ہے کہ ایسے قافلے کے
ساتھ تم بھی چلے چلو تو کیا بات ہے۔ ”جو تو بھی چلا جا ہے“ کا ابہام عجب لطف رکھتا ہے۔ اس کے ایک
معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ اگر تم بھی چلے چلو تو یہ قافلہ بہت عمدہ بن جائے۔ ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ یہ
قافلہ تو جابجی رہا ہے، تم بھی چلے جاؤ (یعنی تم بھی اس قافلہ ہو کہ چلے جاؤ)۔ ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ
ایسے قافلے کے چپے جانے کے بعد تمھاری کیا ضرورت، یا تمھاری کیا حیثیت؟ تم بھی چلے جاؤ۔ غرض
کہ اس فقرے کے باعث مصرعے کے معنی سب اب وار کہیں ٹھہرتے ہی نہیں۔ لیکن اس کا زیریں متن
یہی معلوم ہوتا ہے کہ جب رنگ گل اور بوسے گل جیسی چیزیں چلی جاتی ہیں، بلکہ بہت کم ٹھہرتی ہیں، تو
تمھارے ٹھہرنے کا بھلا کیا جواز ہو سکتا ہے؟ تم جب تک اس دنیا میں رہو گے، تمھارا وجود ایک غیر
ضروری باری رہے گا۔

بیدل، ورد اور انٹا کے شعر جو میں نے نقل کئے ہیں، مضمون کے اس پہلو سے عاری ہیں کہ

انسان کا وجود اس زمین پر غیر ضروری بار کی طرح ہے اور وہ یہاں سے جس قدر جلد چلا جائے اتنا ہی اچھا ہے۔ مزید ملاحظہ ہو ۳/۲۳۲ اور ۱/۳۸۸۔ دیوان دوم ہی میں میر نے اس مضمون کو تعجب اور تاسف کے لہجے میں کہا ہے۔

کیا رنگ و بو و یاد سحر سب ہیں گرم راہ
کیا ہے جو اس چمن میں ہے ایسی چلا چلی

۳۳۳

اس آفتاب حسن کے ہم داغ شرم ہیں
ایسے ظہور پر بھی وہ منہ کو چھپا رہے

۳۳۳/۱ یہ مضمون عام ہے کہ اللہ کا جلوہ ہر طرف ہے، لیکن وہ خود کہیں نظر نہیں آتا۔ اہل داس نے کیا اچھا کہا ہے۔

مدیدم ہیچ جا از جلوہ این بے نشان خالی
رحشش شش جہت لبریز و چائش ہم چٹاں خالی
(میں نے اس بے نشان کے جلوے سے کوئی بھی جگہ
خالی نہ پائی۔ شش جہت اس کے حسن سے لبریز ہے
اور اس کی جگہ پھر بھی خالی ہے۔)

میر نے اس بات کو ترقی دے کر شرم کی بات ہیچ میں ڈال دی، گویا جلوہ حق میں بھی انداز معشوقانہ ہے اور اگر انسان کو اس دنیا میں لٹائے ربانی حاصل نہیں تو اس کی وجہ ”شرم“ ہے۔ چونکہ اللہ تعالیٰ کو غیرت کی صفت سے بھی متصف کرتے ہیں، اس لئے یہ مضمون قطعاً نامناسب بھی نہیں۔ مصرع ثانی میں لفظ ”ظہور“ بہت مناسب ہے، کیونکہ یہ اللہ تعالیٰ کے لئے بھی آتا ہے اور اس کے لغوی معنی بھی درست ہیں۔ ”ایسے ظہور“ میں بظاہر بجز بیان ہے لیکن دراصل یہاں میر کا وہ مخصوص انداز ہے کہ وہ بظاہر خود کو کچھ کہنے سے عاری قرار دیتے ہیں اور اس طرح سب کچھ کہہ دیتے ہیں۔ ”آفتاب حسن“ خود بہت خوبصورت ترکیب ہے، اور اس کی مناسبت سے ”داغ“ بھی عمدہ ہے، کیونکہ آفتاب میں داغ فرض کرتے ہیں۔ ان کو (Sun Spots) کہا جاتا ہے اور قدیم ماہرین ہیئت بھی اس بات سے واقف تھے کہ آفتاب میں دھبے ہیں اور یہ بھی ہے کہ بہت سی چیزیں ایسی ہیں جن پر دھوپ میں داغ یا دھبہ پڑ جاتا ہے۔ یہ مضمون بھی

خوب ہے کہ ہم اس ادائے شرم سے داغ داغ ہیں کہ اس کا ظہور ہر طرف دیکھتے ہیں لیکن اسے نہیں دیکھتے۔ مولانا روم کہتے ہیں۔

اے دوست بددستی قرینیم ترا
ہر جا کہ قدم نمی زمینیم ترا
ور نہ ہب عاشقی روا کے باشد
عالم پہ تو بنیم و نہ بنیم ترا
(اے دوست ہم دوستی کے تعلق کی بنا
پر تجھ سے قربت رکھتے ہیں۔ تو جہاں
جہاں قدم رکھے ہم وہاں شل زمین
ہیں۔ لیکن مذہب عاشقی میں یہ کب
رہا ہے کہ ہم دنیا کو تو تیرے ذریعہ
دیکھیں، لیکن تجھے نہ دیکھیں۔)

میر کے شعر میں بھی مولانا روم کی رباعی جیسی کیفیت ہے۔ بلکہ میر کا شعر مناسبتوں کے اعتبار سے زیادہ ٹھوس ہے۔ آفتاب کی مناسبت سے ”داغ“ کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے۔ ”ظہور“ کی مناسبت پورے مضمون سے ظاہر ہے۔ پھر آفتاب کی روشنی سب کو نظر آتی ہے، لیکن خود سورج پر کسی کی آنکھ نہیں ٹھہرتی۔ اس طرح بھی یہ بات درست پٹھتی ہے کہ ظہور کے اس جوش و جہوم کے باوجود اس کا منہ چھپا رہتا ہے۔ مولانا روم کی رباعی میں استدلال اور مناسبت سے زیادہ عاشق کی محویت اور آفتاب وجود مطلق کے ساتھ نیاز اور لگاؤ کی بات ہے۔ میر کے شعر میں بھی آفتاب وجود مطلق کے ساتھ لگاؤ ہے، لیکن اسے استدلال صحیح پر پیش کیا گیا ہے۔ رومی کا کلام ایرانی طرز کا ہے اور میر کا شعر سبک ہندی کی طرز کا۔ شورا نگیز دونوں ہی ہیں۔

۴۳۴

۱۱۶۵ کل کہتے ہیں اس ہستی میں میر جی مشتاقانہ ہوئے
تجھ سے کیا ہی جان کے دشمن دے بھی محبت رکھتے تھے

۴۳۴/۱ اس شعر میں بھی کیفیت کے دہرانے میر کی اسلوبیاتی چالاکیوں کو چھپایا ہے۔ حسب ذیل باتوں پر غور کریں:

(۱) ”مشتاقانہ“ کے دو مفہوم ہیں۔ ایک تو یہ کہ ”عالم مشتاقی میں“ اور دوسرا یہ کہ ”موت کے مشتاق ہو کر۔“ یعنی پہلے معنی کی رو سے عشق کی کیفیت کا ذکر ہے اور دوسرے معنی کی رو سے موت کے اشتیاق کا ذکر ہے۔

(۲) ”کل کہتے ہیں میر جی موئے“ اور ”اس ہستی میں“، یہ فقرے شعر کو رد مزمرہ و زمکی سے قریب لاتے ہیں۔

(۳) ان باتوں میں کتنا یہ اس بات کا بھی ہے کہ میر کوئی مجہول شخص نہ تھا۔ بلکہ غالباً اپنے عشق و عاشقی کے باعث خاصا معروف و مشہور تھا، ورنہ پوری ہستی میں اس کی موت کا چرچا نہ ہوتا۔

(۴) میر کو معشوق سے محبت تھی اور وہ اپنی جان کا دشمن تھا، یہ تضاد خوب ہے۔ یعنی کسی کا عاشق ہونا اور اپنی جان کا دشمن ہونا، دونوں ایک ہی بات ہیں۔

(۵) ”جان کے دشمن“ خطاب یہ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی معشوق کو مخاطب کر کے کہا ہے کہ ”اے جان کے دشمن، تجھ سے میر جی کو کس قدر محبت تھی!“

(۶) مشکل اور مخاطب، اور پھر ہستی کے لوگ، جو میر کی موت پر رائے دینی کر رہے ہیں، ان کرداروں کے باعث شعر کی دنیا بہت بھری پری اور ”انسانی“ (= افسانوی) معلوم ہوتی ہے۔

(۷) اپنی جان کا دشمن ہونا اور معشوق سے محبت رکھنا، یہ تضاد ارتقا و ارتقاء خوب ہے۔

۳۳۵

سنے تھے کہ جاتی ہے ترے دیکھنے سے جاں
اب جان چلی جاتی ہے ہم دیکھتے ہیں ہائے

۳۳۵/۱ ”ہائے“ کی ردیف کو اس طرح بھانا کہ جذباتیت کی بے وقاری نہ آنے پائے اور وہ بات کہہ بھی دی جائے جس پر ”ہائے“ کہنا ضروری تھا، آسان نہ تھا۔ غالب نے بھی ایک فارسی غزل میں اسی بحر میں ”ہائے“ کی ردیف کو خوب بھمایا ہے۔

سر مشنہ خونت ز دل تا بہ زباں ہائے

دارم سنے یا تو و گفتن نہ توں ہائے

(ترجمے کے لئے ملاحظہ ہو ۳/۲۶۲۔) ممکن ہے غالب نے میر کی دیکھا دیکھی یہ ردیف اختیار کی ہو۔ میر کے شعر میں حسب معمول لفظی اور معنوی چالاکیاں ہیں۔ سب سے پہلے تو یہ مضمون ہی اٹوکھا ہے کہ معشوق کو دیکھ کر جان نکل جاتی ہے۔ جلوۂ معشوق کے سامنے نگاہیں خیرہ ہو جانا، یا پھر بے ہوش ہو جانا، تو عام ہے۔ یہاں معشوق پر نگاہ پڑتے ہی جان جانے کا مضمون ہے، لہذا حکم کا جذبہ عشق اس قدر شدید ہے کہ اسے اس بات کا یقین ہے کہ معشوق کو دیکھا ہمیں اور جان نکلی نہیں۔ لیکن اس مضمون کو وسعت دے کر اور ”دیکھتے ہیں“ کو کثیر المہوم بنا کر میر نے بات کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔

(۱) معشوق کا دیکھنا نہیں ہوا اور حکم اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا ہے کس کی جان جا رہی ہے۔
(جیسا کہ بعض لوگوں کے ساتھ ہوتا ہے کہ وہ محسوس کرتے ہیں کہ اب ناگوں کی جان گئی، اب سینے کی جان گئی، اب گردن کی جان گئی، وغیرہ۔)

(۲) ”ہم دیکھتے ہیں“ بمعنی ”اب یہ ہونے ہی والا ہے۔“ ”دیکھنا“ بمعنی ”مستقبل میں

واقع ہوں۔“ ر دو کا خاص روز مرہ ہے۔ مثلاً ”میں دیکھ رہا ہوں کہ اب یہ دیوار گرنے ہی والی ہے۔“ لہذا اب معنی، اے کہ تجھ کو دیکھ کر جان، جان آفریں کو سپرد کرنے کا موقع ہی نہ ملا۔ اب چند ہی لمحوں میں میری جان جانے والی ہے۔ اور میں تجھے بغیر دیکھے ہی مر جاؤں گا۔

(۳) یہ بات سچ نکلی کہ تجھے دیکھنے سے جان جاتی ہے۔ اب ہم تجھے دیکھ رہے ہیں اور ہماری جان بھی جارہی ہے۔ اس کے پھر دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ جان واقعی اس لئے نکلی ہے کہ معشوق سامنے ہے۔ دوسرا مفہوم یہ کہ تیرا سامن اس وقت ہوا جب میرا وقت آخر ہے۔

۴۳۶

آنکھوں کو اس کی خاطر خواہ کیوں کر دیکھئے
سو طرف جب دیکھ لیجے تب تک ادھر دیکھئے

۴۳۶/۱ معاملہ بندی کا دلچسپ اور نہایت نازک شعر ہے، لیکن اس کی اصل خوبی (یا اہمیت) اس بات میں ہے کہ معشوق کی طرف آنکھیں بھر کر دیکھنے کی بات ہو رہی ہے۔ اس کا پورا چہرہ یا سراپا دیکھنے کا کوئی ذکر نہیں۔ معلوم ہوتا ہے میر کے زمانے میں بھی اس قسم کے برقعے کا رواج تھا جس میں چہرہ چھپا رہتا ہے لیکن آنکھیں نظر آتی ہیں اور جسے ہم لوگ ماڈرن برقعہ سمجھتے ہیں۔ یا پھر ممکن ہے معشوق کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالنے کا معاملہ ہو۔ اغلب یہ ہے کہ اسی برقعے کی بات ہو جس کا ذکر اوپر ہوا۔ معشوق شاید بازار میں یا دوکان پر ہے اور حکم اس کے قریب ہی ہے۔ لیکن اسے معلوم ہے (یا اس کے دل میں چور ہے) کہ معشوق کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھوں گا تو سب لوگ متوجہ ہو جائیں گے۔ لہذا وہ بہت احتیاط اور حزم سے کام لیتا ہے اور اسی وقت معشوق کی طرف دیکھتا ہے جب اس کے خیال میں کوئی اس کی طرف متوجہ نہیں۔ ایک پوری تہذیب، اور اس تہذیب میں عشق کے ایک خاص پہلو کے پورے رکھ رکھاؤ کی تصویر اس شعر میں آگئی ہے۔ یہ ظاہر نہیں کیا کہ خود معشوق کا کیا رد عمل اس پورے معاملے میں ہے۔ ممکن ہے اسے بھی حکم میں دلچسپی ہو اور وہ چاہتا ہو کہ حکم اس کی طرف دیکھے اور ان کی آنکھیں چارہوں۔

عرصہ ہوا احتشام صاحب مرحوم نے مجھے یہ شعر سنایا تھا کہ اس زمانے میں میر سے بہت منسوب کیا جا رہا تھا۔

دیکھ لیتا ہے وہ پہلے چار سو اچھی طرح
چپکے سے پھر پوچھتا ہے میر تو اچھی طرح

اکبر حیدری کا کہنا ہے کہ اثر لکھنوی مرحوم نے اسے میر سے منسوب کیا ہے، لیکن یہ شعر میر کا ہے نہیں۔ ظاہر ہے کہ شعر میر کا نہیں ہے۔ لیکن ممکن ہے زیر بحث شعر کی طرح کے اشعار کے نمونے پر اثر صاحب وال فرضی شعر کسی نے بنالیا ہو۔ پورے شعر میں معانی کی ذرا مانیت بہر حال بہت خوب ہے اور انتہا صاحب مرحوم اسے پڑھتے بھی بہت خوب تھے۔ غفرلہم۔

۴۳۷

کچھ بات ہے کہ گل ترے رنگیں وہاں سا ہے
یا رنگ لالہ شوخ ترے رنگ پاں سا ہے

کیا جائے کہ چھاتی جلے ہے کہ داغ دل
اک آگ سی لگی ہے کہیں کچھ دھواں سا ہے

جو ہے سو اپنے فکر خروار میں ہے یاں
سدا جہان راہ میں اک کارواں سا ہے

۱۱۷۰

۴۳۷/۱ بظاہر اس شعر میں کچھ نہیں، لیکن ذرا غور کریں تو معنی اور اسلوب کی کئی خوبیاں ہاتھ آتی ہیں۔
انشائیہ انداز کے باعث پورا شعر استفہامیہ بھی ہے اور استفہام انکاری بھی ہے۔ (۱) آج کیا بات ہے کہ
جس کے باعث گل نے تیری دہن کی رنگینی اور لالہ نے تیرے پان کا رنگ اختیار کر لیا ہے؟ (۲) یہ کون سی
بات ہے کہ گل کو تیرے رنگیں دہن اور لالے کو تیرے رنگ پان کی طرح شوخ کہا جائے؟ (۳) کوئی تو
بات ہوگی کہ گل نے تیرے دہن کی سی رنگینی اور لالے نے تیرے رنگ پان کی سی شوخی اختیار کر رکھی ہے۔
یعنی یہ معاملہ خالی از علت نہیں۔

”رنگ پاں“ کی ترکیب بھی دلچسپ ہے۔ خان آرزو نے لکھا ہے کہ جب فارسی + عربی،
فارسی + ترکی کو مضاف مضاف الیہ کر کے فارسی زبان کی وسعت میں اضافہ ہوا ہے اور ہور ہا ہے، تو فارسی،
عربی، ترکی + ہندی کو مضاف، مضاف الیہ کر کے اردو میں اضافہ کیوں نہ کیا جائے؟ لیکن برا ہو ہمارے
”استادوں“ کا کہ انہوں نے اسے تقریباً بند کر کے چھوڑا۔ تاریخ تک نے ”رنگ پاں“ لکھا ہے۔ ملاحظہ

۳۳۷/۲ یہ شعر سائر مشہدی کا تقریباً ترجمہ ہے۔

من نمی دانم کہ دل می سوزد از غم یا جگر
آتش افتاد است در چای و دودے می کند
(مجھے نہیں معلوم کہ غم کے باعث دل جل رہا ہے
کہ جگر۔ کہیں آگ لگی ہے اور کچھ دھواں اٹھ
رہا ہے۔)

مضمون تو سائر نے یقیناً حاصل کیا، لیکن نجات پائے۔ دوسرا مصرع بہت خوب ہے لیکن
مصرع اولیٰ میں ”من نمی دانم“ اور ”از غم“ دونوں بالکل غیر ضروری ہیں۔ سائر کے برخلاف میر کے شعر
میں بندش بہت چست ہے۔ ایک لفظ بھی زائد نہیں، اور مصرع اولیٰ میں خبریہ کے بجائے استثنائی اسلوب
اختیار کر کے میر نے ڈرامائیت حاصل کرنی۔ مصرع ثانی اس ڈرامائی فضا میں اضافہ کرتا ہے کہ ”کد“ کچھ
دھواں سا ہے“ اور ”اک آگ سی لگی ہے“ میں جو بات ہے وہ ”آتش افتاد است“ اور ”دودے می کند“
کے براہ راست بیان میں نہیں۔ پھر میر کے مصرع ثانی میں ”کہیں“ کا لفظ دونوں طرف جاتا ہے۔
”کہیں اک آگ سی لگی ہے“ یا ”کہیں کچھ دھواں سا ہے۔“ اس کے برخلاف سائر کے شعر میں لفظ
”جائے“ صرف آتش افتاد است“ کی طرف جاتا ہے۔ لہذا میر کے شعر میں فن کاری زیادہ ہے۔ اس
سے مشابہ مضمون کے لئے ۳۸۶/۱ ملاحظہ ہو۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ میر نے ”داغ دل“ اور ”چھاتی“ کے
جلنے کی بات کی ہے۔ اس کے برخلاف سائر کے شعر میں ”دل“ اور ”جگر“ کے جلنے کا ذکر ہے۔ ظاہر ہے
کہ ”داغ دل“ اور ”چھاتی“ میں عمدہ مناسبت ہے، اور جلنے کے بھی مضمون سے داغ کو زیادہ مناسبت
ہے بہ نسبت جگر کے۔ مزید یہ کہ ہمارے یہاں ”چھاتی“ بمعنی ”سینہ“ اور بمعنی ”دل“ دونوں ہے۔
مؤخر الذکر معنی میں ”چھاتی“ کو ”دل“ کے مجاز مرسل کے طور پر برتتے ہیں۔ یعنی ظرف (چھاتی) بول کر
مظروف (دل) مراد لیتے ہیں۔

ثانی نے حسب معمول مضمون کی سطح پرست کر کے عجب نائی لہجہ میں کہا ہے۔

پیکاں کے بھی ٹکڑے ہیں رفو کے بھی ٹانگے

سینے میں دھواں خیر سے اٹھتا ہے کدھر سے

فانی اور ان کے معاصرین میں وہی کمی تھی جو ہم فیض کے یہاں اور نمایاں انداز میں دیکھتے ہیں، کہ ان میں شخصیت کا وہ سخت مغز (Hard core) نہ تھا جس کے باعث کلام میں ملاہٹ پیدا ہوتی ہے۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ ان کے ”ورد انگیز“ اشعار میں بھی ایک توانائی سی ہوتی ہے جسے کسی اور اصطلاح کے نہ ہونے کے باعث میں سخت مغز (Hard core) کہتا ہوں۔ فانی اور یگانہ میں یہ مغز (Core) پھر بھی ایک ذرا سا موجود ہے (حالانکہ میر اچھہ ہے کہ یگانہ کی اکثر شخص یا زیادہ تر، اوپری ہے اور ایک طرح کے احساس عدم تحفظ (Insecurity) کا پردہ ہے۔) میر اور غالب، درد اور اقبال وغیرہ کبھی بھی قطعی طور پر کمزور، یا نفسیاتی طور پر غیر محفوظ (Insecure) نہیں معلوم ہوتے۔ فیض، حسرت، فراق، جگر وغیرہ میں نفسیاتی عدم تحفظ (Insecurity) کا یہ عیب بہت ہے۔ فانی کا بھی یہی حال ہے، ورنہ وہ محولہ بالاقسم کے شعر نہ کہتے۔ ہاں یہ ہے کہ فانی اور یگانہ سخت مغز (Hard core) کے معاملے میں اپنے معاصروں، اور فیض وغیرہ سے بہت بہتر ہیں۔ ایک بات یہ ہے کہ اگر شاعر خود اتنا خود شناس ہو کہ وہ جانتا ہو کہ میں نفسیاتی طور پر غیر محفوظ (Insecure) ہوں، اور پھر وہ اس شعور کو اپنی شاعری میں استعمال کرے تو معاملہ دیگر ہو جاتا ہے۔ فانی، فیض وغیرہ بے چارے اتنے خود شناس نہ تھے۔ ایسی خود شناسی تو ظفر اقبال کو ہی ودیعت ہوئی ہے۔ میر کے تخیل کی وسعت اور پیکر کی واقعیت دیکھنا ہو تو مندرجہ ذیل شعر بھی ملاحظہ کریں۔

محبت نے شاید کہ دی دل کو آگ

دھواں سا ہے کچھ اس مگر کی طرف

(دیوان اول)

دل کے لئے شہر اور ہستی کا استعارہ میر نے اکثر استعمال کیا ہے، لیکن اس شعر میں دل کی دوری کا جو کناہ ہے وہ عدم الشال حسن کا حال ہے۔ میر پر انتظار حسین اور ناصر کاظمی کی گفتگو کے لئے اس شعر کا مصرع ثانی عنوان کے طور پر رکھا گیا ہے۔ یہ گفتگو میر شناسی کے لئے تقریباً اتنی ہی اہم ہے جتنا میر پر خود ناصر کاظمی کا مضمون۔ لیکن میر جس طرح معمولی الفاظ کو کثیر المعنی بنا دیتے ہیں اس کا ذکر ان لوگوں کے یہاں نہیں ہے۔

۳/۳۳ یہ شعر غزل کی صورت بنانے کے لئے رکھا گیا ہے، لیکن لطف سے یکسر خالی بھی نہیں۔ دنیا کے مال و اسباب کو ”خرو بار“ (= گدھا، یعنی بار برداری کا جانور، اور اس پر لدنے والا سامان) کہنا بطور یہ استعارہ کا اچھا نمونہ ہے۔ پھر استعارہ دراستعارہ یہ کہ مال و اسباب خود استعارہ ہے دنیا کے تمام کاروبار کا، جس میں اعمال و اقوال سب شامل ہیں ”خرو بار“ کے اعتبار سے ”کارواں“ بھی بہت عمدہ ہے۔ آخری بات یہ کہ یہ منطق بہت تازہ ہے کہ لوگ عام طور پر دنیا کو سرائے قافی کہتے ہیں اور انسانوں کو مسافر، اور وہ اس بنا پر کہ دنیا میں کسی کو وہاں نہیں۔ لیکن یہاں میر نے دنیا (المن دنیا) کو اس بنا پر کارواں کہا ہے کہ سب لوگ اپنے مال و متاع کو لادنے اور لے جانے میں مست ہیں۔

۴۳۸

دل بے تاب آفت ہے بلا ہے
جگر سب کھا گیا اب کیا رہا ہے

کوئی ہے دل کھینچے جاتے ہیں اودھر
فضولی ہے تجسس یہ کہ کیا ہے فضولی=خیر ضروری

جگہ اسوں کی ہے بعد چندے
ابھی تو دل ہمارا بھی بجا ہے

۴۳۸/۱ مطلع ہر اسے بیت ہے، لیکن یہ مضمون خالی از لطف نہیں کہ دل کو خون ہو جانے کے لئے مزید
خون کی ضرورت تھی۔ وہ اس نے جگر سے حاصل کیا اور اس طرح دل نے جگر ہی کو تباہ کر ڈالا۔

۴۳۸/۲ قصہ حاتم طائی میں کوہ خدا کا ذکر آتا ہے کہ اس سے آواز آتی تھی ”یا افی! یا افی!“ اور جس کے
بھی کان میں یہ آواز پڑتی تھی وہ بس اسی طرف چل پڑتا تھا اور دنیا کے ہر کام کو چھوڑ دیتا تھا۔ اس شعر میں
وہی کیفیت ہے کہ کسی طرف ہر ایک کا دل کھینچا جاتا ہے، کسی کو نہیں معلوم کہ اس طرف کیا ہے۔ اس پر طرہ یہ
کہ حاکم کہتا ہے اس بات کی کھوج کرنے کی فکر کرنا بھی فضول ہے کہ وہ شے کون سی یا کیا ہے جو سب کے
دلوں کو کھینچتی ہے۔ سوای بھوپتہ رائے بنیم نے تو یہاں تک کہہ دیا تھا۔

آں کہ پاک از فطرت ما و غنیمت
نیست مگر گویند اورا ہم رواست

(وہ جو ”میں“ اور ”تم“ کی فطرت سے

پاک ہے۔ اگر اسے ”میں“ ہے ”کھیں تو

بھی روا ہے۔)

یعنی ذات حق بے چوں، بے چگونہ اور بے کیف ہے۔ (بعض صوفیا کا بھی یہی مسلک ہے۔) میر کہتے ہیں کہ بس اتنا کافی ہے کہ کوئی ہے، یا اس بات کا خیال ہے کہ کوئی ہے۔ جو چیز اہم ہے وہ کشش عشق ہے جو ہر شخص کو کھینچنے لگے جاتی ہے۔ اسی خیال کو یوان دوم ہی میں دو بار پھر کہا ہے۔

(۱) کیا کہیں دل کچھ کھینچے جاتے ہیں اور ہر گھڑی

کام ہم بے طاقتوں کو عشق زور آور سے ہے

(۲) دل کھینچے جاتے ہیں اسی کی اور

سارے عالم کی وہ تمنا ہے

پہلا شعر تو ایسا ہے کہ ہزاروں غزلیں اس پر نثار ہوں۔ حافظ نے بھی غیر معمولی شعر کہا ہے۔

کس ندانست کہ منزل کہ مقصود کجاست

ایں قدر ہست کہ بانگ جرے می آید

(کسی کو یہ نہ معلوم ہو سکا کہ منزل مقصود

کہاں ہے؟ بس اتنا ہے کہ جس کی آواز

آئے چلی جاتی ہے۔)

میر کے زیر بحث شعر پر حافظ کا پر تو ضرور ہے۔ لیکن میر کے یہاں ایک غیر معمولی ملاحظہ ہے، انسانی صورت حال کی بے چارگی پر عجب انداز سے تفاخر ہے، کہ اس کی فکر ہم نہیں کرتے کہ کوئی ہے بھی کہ نہیں، اور اگر وہ ہے تو کیا ہے؟ ہم تو بس چلے جاتے ہیں۔ دل کا کھینچنا زیادہ اہم ہے، دل کدھر کھینچ رہا ہے، یہ بات اہم نہیں۔

۳۲۸/۳ اس شعر میں شکست خوردگی کا وقار اور عشق کی لائی ہوئی داماندہ حالی پر غرور کا ایسا نقشہ ہے کہ جبر جبری سی آ جاتی ہے۔ مخاطب کو ہم چھوڑ کر شعر کے اسرار اور زور میں اضافہ کیا ہے۔ ممکن ہے کہ مخاطب

کوئی پرسان حال یا کوئی قریبی شخص ہو۔ ممکن ہے وہ معشوق خود ہو۔ مشکل کم کا حال اس قدر دگرگوں ہے کہ دیکھنے والا افسوس کر رہا ہے، یا شاید ابھی زبان سے کچھ نہیں کہہ رہا ہے، لیکن چہرے کے تاثرات دیکھ کر مشکل کو اندازہ ہو جاتا ہے کہ اسے مجھ پر افسوس یا رحم آرہا ہے۔ اس پر مشکل ایک شاہانہ یا درویشانہ استغاثہ کے ساتھ کہتا ہے کہ افسوس کا موقع تو کبھی بعد میں آئے گا۔ ابھی تو ہمارا دل اپنی جگہ ہے۔ اس کے کئی معنی ہیں۔ (۱) ابھی دل نے ہمارا ساتھ نہیں چھوڑا ہے، ہماری اس کی دوستی باقی ہے۔ افسوس کا موقع تو جب ہوگا جب دل بھی ہمیں دھوکا دے کر نکل جائے۔ (۲) ابھی ہمارا دل اپنی جگہ پر قائم ہے، یعنی دل کے پاس استقامت کو لغزش یا اس کی ہمت میں لرزش نہیں آئی ہے۔ ابھی تو دل میں یہ قوت اور یہ مزاج ہے کہ وہ عشق کی توڑی ہوئی آفتوں کو سہہ سکے۔ (۳) ابھی تو ہمارا دل ثابت و صامت ہے، شکستہ اور پارہ پارہ نہیں ہوا ہے۔ (۴) ابھی ہمارا دل بے قابو نہیں ہے، یعنی ابھی وہ کوئی بات نہیں کرے یا کہے گا جس پر لوگوں کو رنج یا تعجب ہو۔

”دل ہمارا بھی“ کہنے میں نکتہ یہ ہے کہ ابھی ہم بھی دنیا کے عام لوگوں کی طرح ہیں، کہ جس طرح ان کا دل اپنی جگہ پر ٹھہرا ہوا ہوتا ہے، اسی طرح ہمارا بھی دل ہے۔ ابھی ہماری صورت حال ایسی نہیں ہے کہ اس کو کوئی خاص اہمیت دی جائے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ چند دنوں، تھوڑے عرصے، بعد ہمارا حال واقعی افسوس کے قائل ہوگا۔ جس سرد، ساٹ اور خشک لہجے میں اپنے اوپر آئندہ گزرنے والی مصیبت کا ذکر کیا ہے اس پر وہ نکلے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ المیہ میں ہانک پٹن ہو جاتا ہے۔

۴۳۹

باریک وہ کمر ہے ایسی کہ بال کیا ہے
دس ہاتھ جو نہ آوے اس کا خیال کیا ہے

۱۱۷۵ میں بے نوا ازا تھ بوسے کو ان لیوں کے
ہر دم صدا بھی تھی دے گدرو ٹال کیا ہے

پر چپ ہی مگ مٹی جب ان نے کہا کہ کوئی
پوچھو تو شاہ جی سے ان کا سوال کیا ہے

۴۳۹/۱ مصرعے بیت ہے لیکن لطف سے ہانکلے مری بھی نہیں۔ ”باریک“ اور ”خیال“ میں ضلع کا
رابطہ ہے۔ کمر، بال، دل، ہاتھ میں مراعاتِ نظیر ہے۔ مصرع ثانی کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ”دل“ کو
ندائیہ فرض کریں۔ (اے دل، وہ چیز (معشوق کی کمر) جو ہاتھ نہ آئے اس کا خیال کیا؟) دوسرے یہ کہ
”دل“ کو معشوق کا دل فرض کریں۔ جب کمر کا یہ علم ہے تو (وہ دل جو ہاتھ نہ آسکے اس کا خیال کیا؟) ایک
معنی یہ بھی ہیں کہ جب کمر ہی بان سے زیادہ باریک ہے تو اگر دل ہاتھ نہ آوے تو پھر اس کا خیال کیا کریں؟

۴۳۹/۲ ۴۳۹/۳۴ اس قطعے کی محذو ظرافت، اس کے طعنے کا ابہام، اور خود تشکیم کا اپنے ادب پر
استہزاء، یہ چیزیں ایسی ہیں کہ ان پر سیکڑوں غزلیں شاعر ہو سکتی ہیں۔ اور نہ عناصر کا استخراج اس قدر
بے تکلف، اور برجستہ ہے کہ کوئی چیز زیادہ یا کم نہیں معلوم ہوتی۔ ”بے نوا“ کا ایہا بھی پر لطف ہے،
کہ یہاں اس کے معنی ”بے سزد سامان، مفلس“ ہیں، لیکن ”بے آواز، جس کی لوانہ ہو“ فرض کئے

جائیں تو دلچسپ قول بحال پیدا ہوتا ہے کہ وہ شخص جس کی آواز نہ تھی، ہر دم صد دے رہا تھا کہ بوسہ درکار ہے۔

اب معشوق کا رد عمل ملاحظہ ہو کہ پہلے تو وہ خاموش رہا، یعنی نظر انداز کرتا رہا۔ لیکن جب عاشق کا اصرار بہت بڑھ گیا (یعنی ناقابل برداشت ہو گیا) تو اس نے جواب میں عجب معنی خیز جملہ کہا کہ شاہ صاحب سے یہ تو پوچھو کہ وہ کیا مانگ رہے ہیں؟ اس کے کم سے کم پانچ معنی ہیں

(۱) ”شاہ جی“ طنزیہ کہہ رہے، کہ خود کو فقیر اور بے نوا ظاہر کر رہے ہیں، لیکن لالچ دیا ہوں، یا خیرات کا یہ عالم ہے کہ بوسے بھی قیمتی چیز شے مانگ رہے ہیں۔

(۲) ”شاہ جی“ طنزیہ ہے، لیکن اس معنی میں کہ خود کو صوفی اور تارک اندین اور بے ہوس اللہ والا ظاہر کر رہے ہیں، لیکن مانگ رہے ہیں بوسہ۔ یعنی دعوائے فقیری کے باوجود دنیاوی لذات کو ترک نہیں کیا ہے۔

(۳) شاہ جی اپنے گریبان میں منہ ڈال کر دیکھیں کہ وہ کیا مانگ رہے ہیں؟ اب یہاں پھر کئی معنی ہیں۔ (۱) اول تو یہ کہ کیا یہ مناسب ہے کہ وہ بوسہ طلب کریں؟ دوئم یہ کہ اپنی حیثیت دیکھیں اور بوسے کی قدر پر غور کریں۔ سوئم یہ کہ ذرا سوچ تولیں کہ ان میں بوسہ برداشت کرنے کی اہلیت ہے بھی کہ نہیں؟

(۴) معشوق کچھ دھیان ہی نہیں دیتا، گداگر عشق کا مسلسل شور سن کر تجاہل عارفانہ سے کام لیتا ہے اور کہتا ہے ذرا پوچھو تو سہی یہ شخص کیا مانگ رہا ہے؟

(۵) معشوق سنتا ہی نہیں، یعنی واقعی اس کو پتہ نہیں لگتا کہ یہ گداگر شاہ صاحب کیا مانگ رہے ہیں؟

بھیک مانگنے والے کو ”شاہ صاحب“، ”شاہ جی“ کہہ کر محبت بھی کرتے ہیں اور بعض اوقات عشق بھی دنیا چھوڑ کر فقیر ہو جایا کرتے تھے جیسا کہ محمد افضل کی ”بکٹ کہانی“ میں ہے۔ لہذا ”شاہ جی“ کا فقرہ بہت مناسب ہے۔ اس میں طنز ہے بھی اور نہیں بھی۔ دوسری طرف، گداگر عشق کو چسپ مگ جانا بھی معنی سے بڑا ہے۔ (۱) عاشق پشیمندہ ہوا۔ (۲) تحقیر ہوا کہ اتنی دیر سے پکار رہا ہوں لیکن ان کو معلوم ہی نہیں ہوا کہ دروازے پر کوئی ہے۔ (۳) عشق کی سمجھ ہی میں نہ آیا کہ ایسے

سوال کا کیا جواب دوں؟ (۴) عاشق کو افسوس ہوا کہ میں نے اتنی ضد کی اور نتیجہ کچھ نہ نکلا۔
 (۵) معشوق خود پوچھتا تو عاشق شاید جواب بھی دیتا۔ لیکن معشوق نے اس قدر حقارت کا برتاؤ کیا کہ اپنے حاشیہ نشینوں سے کہا کہ جاؤ پوچھ آؤ یہ کون ہے، کیا مانگ رہا ہے؟ اس حقیر اور ذلت پر عاشق بالکل سن ہو کر رہ گیا۔
 اس مضمون کو میر نے ایک جگہ اور برتا ہے۔ وہاں برجستگی اور بندش کی چستی تو ہے، لیکن معنی کی یہ کثرت، اور لہجے میں اتنی جہیں نہیں۔

ہوا میں میر جو اس بت سے سائل یوسے لب کا
 لگا کہنے ظرافت سے کہ شہ صاحب خدا دیوے

(دیوان سوم)

راخِ عظیم آبادی نے بہاری سے یہ مضمون اٹھایا ہے کہ افسوس یہ حسین لوگ ہمیں بابا کہتے ہیں۔ راخ نے اسے اردو کچھڑ کے محاورے میں یوں بیان کیا ہے۔

ہنسی کی راہ لڑکے شاہ جی کہتے ہیں راخ کو
 بہت میں آہ اس تیرے گدا کو دیکھ کر رویا

مرزا جان طش نے میر کے مضمون کو ذرا پھیلا کر کے، ہلکا کر کے، لیکن اس میں ۱۷/۷ کا رنگ بھی ملا کر دلچسپ قطعہ لکھا ہے۔

جب طش کو نہ ملی یوسے کی اس لب سے خبر
 تب فقیروں کی طرح شعر یہ پڑھتا وہ چلا
 بے نوا ہیں کسی پر زور نہیں یا محبوب
 دیوے اس کا بھی بھلا جو نہ دے اس کا بھی بھلا

سید محمد خاں رند نے میر کے زیر بحث قطعے کی تقلید میں خوب شعر نکالا ہے۔

سانکھانہ ان کے در پر جب مرا جانا ہوا
 ہنس کے بولے شاہ صاحب کس طرف آنا ہوا

داغ نے گداگری اور بوسے کا مضمون ترک کر کے صرف شرمندگی کا مضمون اٹھایا ہے کہ
 عاشق کو فوراً اضطراب نے معشوق کی گلی کی طرف جانے، یا اس کی گلی سے اٹھ آنے پر مجبور کر دیا۔ داغ نے
 اس معاملے کی سادہ بات کو لا جواب شگلی، محاورے کی صفائی اور ابہام کے ساتھ باندھا ہے۔
 کیا اضطراب شوق نے مجھ کو نفل کیا
 وہ پوچھتے ہیں کہجے ارادے کہاں کے ہیں

۳۳۰

رشتہ کیا ٹھہرے گا یہ جیسے کہ مو نازک ہے رشتہ=دھاگا
چاک دل پلکوں سے مت سی کہ رفو نازک ہے

چشم انصاف سے برقعے کو اٹھا دیکھو اسے
گل کے منہ سے تو کئی پردہ وہ رو نازک ہے پردہ=پردہ

بڑے کھاتا ہے تو آتا ہے نظر پان کا رنگ
کس قدر ہائے رے وہ جلد گلو نازک ہے

۱۱۸۰ رکھے ناچند خیال اس سر پر شور کا میر
دل تو کاٹتا ہی کرے ہے کہ سیو نازک ہے

۳۳۰/۱ چاک دل کا رفو تو عام مضمون ہے، لیکن چاک دل کو پلکوں سے سینا میر کی اختراع ہے۔ اس
سے طرفہ تر ہے یہ کہنا کہ چاک دل کا رفو اس قدر نازک ہے کہ یہ کام پلکوں سے نہیں ہو سکتا۔ کچھ فزلیں
پہلے میر نے چاک دل کو پلکوں سے رفو کرنے کا مضمون اسی دیوان میں یوں لکھا ہے۔

پلکوں سے رفو ان نے کیا چاک دل میر
کس زخم کو کس نازکی کے ساتھ سیا ہے

زیر بحث شعر میں کہا جا رہا ہے کہ زخم دل کو سینے کے لئے بال جیسے ہار یک دھاگا تو درکار ہے، لیکن اسے
مضبوط بھی ہونا چاہئے۔ جس دھاگے سے تم رفو کر رہے ہو وہ بھلا کیا ٹھہرے گا، وہ تو بال کی طرح ہلکا اور

بے زور ہے۔ دوسرے مصرعے میں کہا کہ پلکوں سے چاک دل یوں بھی رفو نہیں ہو سکتا، کیونکہ دل کے زخم میں رفو کرنے کے لئے بہت ہلکا ہاتھ درکار ہے۔ اگر تم اپنی پلکوں کو دل میں چبھا کر زخم کو رفو کرو گے تو لامحالہ سر کا تمام بوجھ ٹانگوں پر آئے گا، اور یہ مناسب نہیں۔ ”نازک رفو“ سے مراد وہ رفو ہے جو بہت آہستہ آہستہ اور ہلکے ہاتھ سے، کسی جھٹکے کے بغیر کیا جائے۔ انعام اللہ خاں یقین کا شعر ہے۔

لیوں پر زخم کے جی آرہا ہے مت نکل جائے

خدا کے واسطے کچھ نہایت یہ رفو نازک

ظاہر ہے کہ یہاں مراد وہی ہے کہ بہت آہستہ آہستہ، ہلکے ہاتھ سے رفو کرو۔ ورنہ جھٹکا لگے گا تو لب زخم جان انگلی ہوئی ہے، وہ باہر آجائے گی۔ میر نے بھی نازک رفو کا مضمون ایک اور جگہ استعمال کیا ہے، جس سے اس مفہوم کی تصدیق ہوتی ہے۔

ڈرتا ہوں چاک دل کو مرے پلکوں سے

نازک نظر پڑی ہے بہت اس رفو کی طرح

(دیوان سوم)

ان استعارات سے اندازہ ہوتا ہے کہ رفو کی کوئی قسم شاید ”نازک“ کہلاتی ہو، لیکن یہ کسی لغت میں نہ ملا۔ معنی بہر حال یوں بھی صاف ہیں، کہ ایسا رفو جو آہستگی کیا جائے، نازک رفو کہلائے گا۔

ہمارے زمانے میں دل کی بیمار رگوں کی جگہ تندرست رگیں لگا دی جاتی ہیں۔ اس عمل جراحی کی اصطلاح میں Coronary artery by pass graft کہتے ہیں۔ رگوں کی سلائی کے لئے خاص قسم کی خوردبین، نہایت باریک سوئی اور بہت مہین لیکن مضبوط دھاگا استعمال کرتے ہیں۔ میر کے زمانے میں دل پر عمل جراحی نہیں تھا، لیکن میر کی تخلیقی جودت، اور فطرتاً تھوڑی بہت طبی معلومات نے انہیں دوسو سال بعد کی طبی سائنس کا کچھ بخلائی شعور شاید عطا کر دیا تھا۔ امراض قلب کے بارے میں میر کی معلومات خاصی تھی، جیسا کہ ۶۳/۱۳، ۱۱۱/۱۱۱ سے اندازہ ہوتا ہے۔

۳۴۰/۲ اس شعر کا مضمون دلچسپ ہے، کہ معشوق کا برقعہ اٹھا کر اس کا منہ دیکھا جائے۔ گویا یہ کوئی عام سی فکر ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا ہے نہیں۔ لیکن شکلم/عاشق کو اپنے معشوق کے حسن کی تعریف میں اس

قدرِ انہماک ہے کہ اسے یہ بھی خیال نہیں کہ معشوق کے حسن کو پھول سے کئی درجہ نازک اور لطیف ثابت کرنے کے لئے اس کی نقاب اٹھانی ہوگی۔ اور نقاب اٹھانے کا یا رہا بہر حال کسے ہوگا؟

دوسرا دلچسپ پہلو اس شعر میں لفظ ”ہرودہ“ کی وجہ سے ہے، کہ اسے ”پرت“ یا ”تہ“ کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ پھر ”ہرودہ“، ”چشم“ اور ”برقعہ“ میں ضلع کا ربط ہے۔ چشم انصاف سے دیکھنا بھی خوب ہے، کہ یہ سارا شعری آنکھ سے دیکھنے کے بارے میں ہے اور یہ ظاہر ہے کہ مکالمہ عاشق اپنے محبوب کو محبت کی نگاہ سے دیکھتا ہے، اور عاشق کو معشوق بہر حال گل و بسن سے حسین تر دکھائی دیتا ہے۔ پھر یہ کہنا کہ تم چشم انصاف سے میرے معشوق کو دیکھو، عاشقانہ معصومیت کے سوا کچھ نہیں۔ لطف یہ بھی ہے کہ ”چشم انصاف سے دیکھنا“ کو دیکھنے کے جسمانی فعل سے اتنا ربط نہیں بتانا جتنی طور پر کسی چیز کی قدر کا تعین کرنے میں ہے۔ ورنہ اس طرح کے محاورے بے معنی ہوتے کہ ”انصاف سے دیکھو تو فلاں کا قول بہ حق ہے“، یعنی اگر انصاف کو مد نظر رکھتے ہوئے غور کرو تو اس شخص کی بات سچی ہے۔ یہ میر کی شاعرانہ چالاکی ہے کہ وہ دیکھنے کی بھی دعوت دے رہے ہیں، اور انصاف کرنے کی بھی سفارش کر رہے ہیں۔ ورنہ عاشق کے لئے تو اتنا ہی کافی تھا کہ وہ کہتا تم بس ذرا میرے معشوق کو دیکھو۔ فیض کے ذرا حامیاد شعر میں یہی بات کہی گئی ہے۔

وہ تو وہ ہے تنہیں ہو جائے گی الفت مجھ سے

اک نظر تم مرا منظور نظر تو دیکھو

میر میں شاعرانہ چالاکی فیض سے کہیں زیادہ تھی۔ انہوں نے دیکھنے والوں کو چشم انصاف سے دیکھنے کی دعوت دے کر اپنے لہجے میں معصومیت اور محبت پیدا کر لی، اور فیض کے حامیانہ بین سے بھی بچ رہے، کہ ایک شخص عامۃ الناس کو دعوت دے رہا ہے، بلکہ دلالوں کی طرح درخواست کر رہا ہے کہ آؤ میرے معشوق کو تو دیکھو۔ پھر میر کے شعر میں برقعہ اٹھا کر دیکھنے میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ میر کے زمانے میں وہ شاہانِ بازاری، جو رکھ رکھاؤ اور جمکین کے ساتھ زندگی گزارنے کا شیوہ رکھتے تھے، اپنے گھروں سے باہر بہت کم نکلتے تھے، اور جب نکلتے بھی تھے تو برقعے کے اندر مطلقاً رہتے تھے۔ آج بھی یہ رواج خاص خاص شہروں میں قائم ہے۔ (اس سلسلے میں دینا تلوار اولڈن برگ (Venna Talwar Oldenbrug) کا مضمون

Life Style as Resistance. The Courtesans of Lucknow Contesting

Power: Resistance and Social Relations in South Asia مرتبہ ڈگلس ہینز (Douglas Haynes) اور گیان پرکاش (Gyan Prakash) مطبوعہ آکسفورڈ یونیورسٹی پریس (۱۹۹۱ء)۔ لہذا میر کے شکلم عاشق کا دوران بحث کسی سے یہ کہنا کہ تم برقعہ اٹھا کر دیکھو، نامناسب نہیں ہے۔ میر کا شعر اس موقع پر کہا گیا ہے جب کوئی شخص یا کچھ لوگ شکلم/عاشق کے سامنے گل کی نزاکت کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کے جواب میں وہ کہہ اٹھتا ہے کہ تم برقعہ اٹھا کر اس کا (یعنی اس معشوق کا، معشوق شہر کا) منہ تو دیکھو۔ محویت کے باعث وہ چشم انصاف سے دیکھنے اور برقع اٹھانے کی باریکیوں پر دھیان نہیں دیتا اور اپنی معصومیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔

”برقعہ“ اور ”پردہ“، ”منہ“، ”رو“، ”چشم“ میں مراعاتِ نظیر ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں ”گل“ اور ”پردہ“ میں مناسبت ہے، کیونکہ ”برگ گل“ کو ”پردہ“ سے تشبیہ دیتے ہیں (”بہارِ نجم“ تمام نسخوں میں ”کٹی پردہ“ لکھا ہوا ہے، لیکن ممکن ہے میر نے ”پڑہ“ بمعنی ”برگ گل“ یا ”برگ کاہ“ لکھا ہو۔ ”پڑہ“ بمعنی ”برگ گل“ کے بارے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ ”بہارِ نجم“ اور ”آئندراج“ تو لکھتے ہیں کہ ”خالی اترتا زگی نیست“، اور خان آردو لکھتے ہیں کہ ”خالی از غربت نیست“۔ حق یہ ہے کہ شعر زیر بحث کے ماحول میں ”پڑہ“ زیادہ اچھا معلوم ہوتا ہے، کیونکہ ”پردہ“ سے معنی بہ تکلف نکلتے ہیں۔ لیکن متن جیسا ہم تک پہنچا ہے اس کا لحاظ رکھتے ہوئے میں نے ”پردہ“ ہی لکھا ہے۔ ہاں اگر ”پردہ“ بمعنی ”دربہ، مرتبہ“ ہوتا تو بات ہی اور تھی۔ یہ معنی کسی بھی تحت میں نہیں ملے۔

گل سے ہزار پردہ نزاکت کا مضمون میر نے رہائی میں بھی باندھا ہے۔

جاں سے ہے بدن لطیف و رو ہے نازک

پاکیزہ ہے تری طبع و خو ہے نازک

بلبل نے سمجھ کے کیا تجھے نسبت دی

گل سے تو ہزار پردہ تو ہے نازک

لیکن بلبل نے معشوق کو گل سے کیوں نسبت دی یہ بات بے پشت رہ گئی اس لئے مضمون کا لطف کم ہو گیا۔

۳۴۰/۳ ہمارے یہاں حسن و نزاکت کا معیار ایک یہ بھی ہے کہ جلد بے حد صاف اور بدن پر فریبی

بہت کم ہو۔ (اس کے برخلاف مغربی ممالک میں ایک عرصے تک دو دھیا جند اور بھاری بدن کو حسین سمجھا جاتا رہا ہے۔ سترہویں صدی تک کی مغربی تصویروں میں حسین عورتیں اکثر ویش تر و دہرے بدن کی، اور بعض بعض تو واقعی حاملہ معلوم ہوتی ہیں۔) ایرانیوں کے یہاں بھی غضب کو حسن کا ایک اہم حصہ سمجھا گیا ہے۔ لیکن ہمارے یہاں بھاری کو لٹھے اور سینہ، لیکن چہرے بدن اور باریک جلد کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ اسی تصور کا ایک تقابل یہ ہے کہ حسین لوگوں کے ہارے میں مشہور ہے کہ اگر وہ پان کھائیں تو اس کی سرخی ان کے گلے میں جھلک آتی ہے۔ تاریخی شخصیتوں میں علی نقی خاں کی بیٹی اور غازی الدین عباد الملک کی بیوی گناہیگم شہر (وفات ۱۷۷۵ء) کے ہارے میں یہ بات بہت مشہور ہے کہ جب وہ پان کھاتی تھی تو پیک کی سرخی اس کے گلے میں صاف جھلک اٹھتی تھی۔ شیخ صدق حسین کی تصنیف کردہ داستان "آفتاب شجاعت" میں کسی حسین کا بیان یوں ہے:

گھاوہ نازک اور صراحی دار ہے اور ایسی صاف جلد ہے کہ اس میں
سے سرخی پان کی بوقت کھانے پان کے گلے کی رگوں اور گوشت
میں ظاہر ہوتی ہے۔

(آفتاب شجاعت، جلد اول صفحہ ۳۱۷)

انیسویں صدی کے شاعروں نے اس مضمون کو خوب لکھا ہے۔ یہ چند شعر ملاحظہ ہوں۔

رنگ پاں سے سبز سونا بن گئے کندن سے گال
مبتدل تھیمہ ہے سونے پہ مینا ہو گیا

(ناغ)

مے گلرنگ سی جھلکی جو سرخی پان کی اس میں
گھوے یار پر عالم ہوا شیشے کی گرون کا

(آتش)

گلے سے پھوٹ کے نکلا ہے تیرا پان کا رنگ
شراب سرخ کی ہے ساقیا قلم گردن

(جلال)

ناخ کا شعر تینوں میں بہترین ہے، لیکن ان میں سے کسی کے یہاں بدن کی جسمانی لذت کا وہ تاثر نہیں، اور وہ فوری بین نہیں جو میر کے شعر میں ہے۔ اس کی ایک وجہ مصرع ثانی کا انشائیہ اسلوب اور مصرعے میں ”ہائے رے“ کا نہایت برجستہ صرف ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱/۳۲۸)۔ مغربی شاعروں میں شیکسپیر اور گارسیا لورکا میں ہی یہ بات دیکھنے میں آئی کہ وہ چھوٹے چھوٹے لفظوں کے ذریعہ جسم کی لذت کا فوری احساس پیدا کر دیتے ہیں۔ ہمارے یہاں صرف میر کو اس بات میں کمال حاصل ہے۔ جسم کا بیان یوں تو نظیر اور مصحفی کے یہاں بھی بہت ہے، لیکن نظیر کے یہاں قبل از بلوغ کا سا اہلتا ہوا جوش ہے، اس میں کوئی نزاکت نہیں۔ مصحفی کو البتہ اپنے ہوش و حواس پر قابو رہتا ہے۔ لیکن ان کے جنسیاتی (Erotic) کلام میں کبھی کبھی ابتذال بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ میر اگر اکلائی کے جامے کی بات کرتے ہیں تو مصحفی ستنی کی تنگی کا بھی ذکر کر دیتے ہیں۔

بہا اور شاہ ظفر نے البتہ ایک مشہور سراپائی غزل میں میر کا مضمون بڑے حیاتی انداز میں بھمایا ہے۔

آنکھیں ہیں کنور اسی وہ ستم گردن ہے مرا جی دار غضب
اور اس میں شراب سرخی پاں رکھتی ہے جھلک پھر ویسی ہی
یہ پوری غزل سیاہی اور جنسی نزاکت کے احساس میں غرق ہے۔ ایسا انداز نہ مصحفی کے یہاں ہے نہ میر کے یہاں۔ رنگ کے مضمون پر اس غزل کا ایک شعر اور سن لیں۔
گر رنگ بھجھو کا آتش ہے اور بنی فعلہ سرکش ہے
تو بجلی سی کوندے ہی پڑی عارض کی چمک پھر ویسی ہی
انگریزی میں انھی ہوئی ناک (Upturned nose) کو حسن کی علامت مانتا تھا، لیکن ناک کو فعلہ سرکش کہنا بھی لا جواب ہے۔

معتوق کی ناز کی پر موسوی خاں فطرت نے اچھا مضمون پیدا کیا ہے۔

نزاکت آں قدر دارد بہ ہنگام خرامیدن
تو از پشت پائش دید نقش روئے قالین را
(وہ اس قدر نازک ہے کہ جب وہ قالین پر چلتی ہے

تو اس کے پاؤں کے تلوؤں پر قالین کے نقش و نگار
دکھائی دیتے ہیں۔)

مصطفیٰ نے موسوی خاں فطرت کا تقریباً ترجمہ کر دیا ہے لیکن کثرت الفاظ نے مضمون کو پیکا
کر دیا۔

لپٹ کر اوس میں پھولوں کے جب وہ ساتھ سوتا ہے
بدن پر نقش ہو جاتا ہے گل بوٹا نہالی کا
(دیوان چہارم)

۳۳۰/۳ اس شعر کے ساتھ غالب کے دو شعر یاد آنا لازمی ہے۔

(۱) بھوم فکر سے دل مثل موج لرزے ہے

کہ شیشہ نازک و صہبا ہے آگینہ گداز

(۲) ہاتھ دھو دل سے بھی گری گرائیٹے میں ہے

آگینہ تندی صہبا سے پگھلا جائے ہے

بے شک غالب کے جیکر میں جو گری، روشنی اور حرکت ہے، وہ میر کے یہاں نہیں۔ لیکن میر کا
شعر بھی اسی قبیل کا ہے، اور اولیت کا شرف میر کو بہر حال ہے۔ پھر ”سر پر شور“ کو ”سیو“ کہنے میں دوہرا
لطف ہے، کیونکہ سر کو کاسہ اور پیالہ کہتے ہی ہیں، اور پھر سر کے لئے ”پر شور“، ”سوداژدہ“، وغیرہ الفاظ
لاتے ہی ہیں۔ شراب کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ جوش کرتی ہے، اس لئے اسے موج اور شطے سے
تشبیہ دیتے ہیں۔ ان مناسبات کے باعث ”سر پر شور“ کو ”کاسہ“ کہنا بہت عمدہ ہے۔ پھر، لہجے کے
اعتبار سے غالب کے اشعار میں تھوڑی سی انفعالیات ہے، کہ مکالم کو دل کے زیاں کا خوف ہے اس کے
برخلاف میر کا مکالم سر کے زیاں کے امکان کا نہ صرف خیر مقدم کرتا ہے، بلکہ خود ہی کہتا ہے کہ میں اب تک
اس بات سے خوف کھاتا رہوں کہ کاسہ سر چر چور ہو جائے گا؟ میں تو اسے پر شور سے پر شور ترننا چاہتا
ہوں اور دل کا کیا ہے، وہ تو ڈرتا ہی رہتا ہے کہ یہ نازک سیو ٹوٹ نہ جائے۔ سر پر شور کی تو تقدیر ہی ہے کہ
اسے پتھر سے لکرایا جائے (ملاحظہ ہو ۵/۳)۔ دیوان چہارم میں میر نے اس مضمون کو بڑے دلچسپ کنایاتی

اعزاز میں کہا ہے۔

بلا شور ہے سر میں ہم کب تلک

قیامت کا ہنگامہ برپا کریں

مراد یہ ہے کہ قیامت کا ہنگامہ برپا کرتے رہنے سے بہتر تو یہ ہے کہ ہم سر ہی کو پھوڑ پھاڑ کر برابر کر دیں۔
 دونوں شعروں میں سر کی شکستگی، بلکہ سر کے کٹنے کا مجب کھلکھلاتا ہوا اشتیاق اور پر مسرت پیش آمد ہے۔
 غالب کے شعروں میں خرد کا پلہ ذرا بھاری معلوم ہوتا ہے۔ میر کے شعروں میں جنون کا راج ہے۔ اب یہ
 اور بات ہے کہ ایسے شعروں میں بھی میر مناسبت اور رعایت سے ہاڑ نہیں آتے۔ چنانچہ ”سر“ اور ”دل“ کی
 مناسبت سے ”خیال“ کہا، ورنہ ”لحاظ“ بھی معنی کے اعتبار سے ٹھیک تھا۔ سر، جو انسان کے جسم کا سب سے
 سخت حصہ ہوتا ہے، اسے ”نازک“ کہنا درست بھی ہے (کہ سر پر گہری چوٹ آئے تو بیہوشی لازمی ہے)
 اور طہریہ لطف بھی رکھتا ہے۔ پھر، سر کی رعایت سے دل بہت خوب ہے، کہ عام طور پر تو سر (دماغ) کو دل
 کی فکر ہوتی ہے اور یہاں دل کو سر کی فکر ہے۔

۴۴۱

کیا کہئے کلی سا وہ دہن ہے
اس میں بھی جو سوچے سخن ہے

و ابھلی مجھ سے شیشہ جاں کی
اس سنگ سے ہے کہ دل شکن ہے

لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو
کیا جائے جان ہے کہ تن ہے

۴۴۱/۱ یہ شعر بھی انجاء سخن گوئی ہے، کہ نہایت معمولی، نہایت لہجہ مضمون کو چار چاند لگا دیئے ہیں۔ یہ بھی ایک طرح کا ”لحمیہ نا“ (Defamiliarization) ہے۔ اس تصور کو روسی ایتھ پسندوں، خاص کر وکٹر اسکلاوئسکی (Victor Shklovsky) اور بورس تو ماشیوئسکی (Boris Tomashevsky) نے بڑی قوت اور وضاحت سے بیان کیا ہے۔ تو ماشیوئسکی کا قول تھا کہ اسٹرن (Sterne) کا ناول ”ٹرام شینڈی“ (Tristram Shandy) جس میں تمام واقعات الٹ پلٹ کر اور ترتیب بدل کر بیان کئے گئے ہیں، سب سے زیادہ نمونہ جاتی (Typical) اور نمونے کے طور پر پیش کرنے کے قابل ناول ہے۔ اس کی جاس نے یہ بتائی کہ ادب کا تقابل یہ ہے کہ وہ اشیا کو لحمیہ کر پیش کرتا ہے۔ ناول کا پلاٹ واقعات کو زمانی ترتیب سے بیان کرتا ہے، لہذا اس میں انجمنی پن نہیں ہوتا۔ اسٹرن نے اپنے ناول ”ٹرام شینڈی“ میں واقعات کی زمانی ترتیب کو بالکل نظر انداز کیا ہے، لہذا اس کے پلاٹ میں زندگی کے تعلق سے انجمنی پن آگیا ہے۔ یعنی اس ناول میں زندگی کو (جو زمانی ترتیب سے واقع ہوتی ہے) بالکل الٹے ڈھنگ سے سامنے لایا گیا ہے۔

اپنے مشہور مضمون ”فن بطور تکنیک“ (Art as Technique) کے اختتام پر اشکا دسکی کہتا ہے: ”فن کی ہیکوں کی شرح و توجیہ فن کے قوانین کے ذریعہ ہوتی ہے۔“ ”واقعیت“ کے ذریعہ ان کی توجیہ نہیں ہوتی۔“ اسی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے تو ماشیو سکی نے اپنے معرکہ آرا مضمون ”مضمونیات“ (Thematics) میں کہا کہ ”واقعیت کے حامل مسالے میں از خود کوئی فنی ہیئت نہیں ہوتی، اور فنی ہیئت کی تشکیل اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ محالیاتی قوانین کے تحت حقیقت کی تشکیل نو کی جائے۔“ تو ماشیو سکی مزید کہتا ہے کہ ”پرانے اور معاد کے بارے میں اس طرح بات ہونی چاہئے گویا وہ نیا اور انوکھا ہے۔ ہمیں عام شے کے بارے میں اس طرح گفتگو کرنا چاہئے گویا وہ نامانوس ہو۔“

یہ بات ظاہر ہے کہ ان تصورات، اور مضمون/مضمون آفرینی کے اصول میں ایک بنیادی مشابہت ہے۔ مضمون کی بنیاد استعارہ ہے، لیکن ہمارے یہاں استعارے کو بھی حقیقت گردانتے ہیں۔ یعنی ہمارے یہاں استعارے سے استعارہ بنایا جاتا ہے اور اصل استعارے میں خود حقیقت کے صفات فرض کر لئے جاتے ہیں (ملاحظہ ہو جلد سوم صفحہ ۱۱۹ تا ۱۲۲)۔ پھر ہر استعارے کو حقیقت قرار دے کر چینی بکس یا روسی گڑیا کی طرح مضمون در مضمون لکھتا جاتا ہے۔ لہذا مضمون یا مضمون کی بنیاد کو تو ماشیو سکی کی زبان میں ”واقعیت پذیر مواد“ (Realistic Material) کہہ سکتے ہیں۔ اس مسالے کو لیتھیا نے کے عمل سے گزرنے کے لئے ہر وہ چیز مناسب ہے جس کے ذریعہ اشیا کے اجنبی پن اور نازکی اور اک ہو سکے۔ بقول رچرڈس یہ فیصلہ کہ کوئی متن عمدہ ہے، زندہ رہنے کا عمل ہے۔ لہذا قاری/نقاد متن کے اندر ان نشانیوں کو تلاش کرتا ہے جن کو دیکھ کر اسے معلوم ہوتا ہے کہ لیتھیا نے کا عمل کہاں اور کس طرح کیا گیا ہے۔ درحقیقت، متن کی خوبیاں معلوم کرنے کا عمل بھی رچرڈس (I A. Richards) کی زبان میں) شاعرانہ عمل کو جانچنے اور اس کی تھمین قدر کے برابر ہے۔ اور شاعرانہ عمل کی بنیادی صفت کولریج (Coleridge) نے یہ بتائی تھی کہ وہ بچا گھٹ (sameness) اور فرق (difference) کو بیک وقت قائم کرتا ہے۔ یعنی شعر میں بیان کی ہوئی اشیا اصل سے مشابہت بھی رکھتی ہیں اور اس سے مختلف بھی ہوتی ہیں۔ کولریج کا قول ہے کہ اگر کسی فرق کی رکاوٹ کے بغیر محض مشابہت ہو تو نتیجہ بد مزہ کرنے والا اور بیزار کن (disgusting) ہوتا ہے۔ بچی نمائندگی تو وہ ہے جہاں تم کھل فرق کے اعتراف سے کام شروع کرتے ہو۔ کولریج نے ان خیالات کو زیادہ ترقی دے دی، کیونکہ وہ فن پارے کی مابعد الطبیعیات میں

زیادہ دلچسپی رکھتا تھا۔ لیکن رودی ہیئت پسندوں نے، اور ان سے بہت پہلے ہمارے یہاں کے نظریہ سازوں نے اس بات کو محسوس کر لیا تھا کہ استعارے/مضمون کی خوبی اسی بات میں ہے کہ اس کے ذریعہ اشیاء کس قدر مختلف دکھائی دیتی ہیں۔ یہ بات، کہ شعر میں از خود یہ صفت (دھپانا) اس لئے بھی ہوتی ہے کہ وہ موزوں (کسی مقررہ بحر اور وزن) میں ہوتا ہے، رومانی انگریزی نقادوں، حتیٰ کہ درڈزورتھ (Wordsworth) کو بھی معلوم تھی۔ (ہمارے یہاں طباطبائی کو اس بات کا احساس تھا۔ انھوں نے لکھا ہے کہ جو لوگ صنائع بدائع کو مصنوعی سمجھ کر برا کہتے ہیں، وہ بھول جاتے ہیں کہ بحر اور وزن بھی زبان کی فطری صفات نہیں ہیں۔ شعر میں مصنوعی طور پر الفاظ کو اس طرح جمع کیا جاتا ہے کہ ہم اسے ”موزوں کلام“ کہتے ہیں۔)

اس طویل، لیکن ضروری عبارت معترضہ کے بعد میر کے مطلب کی طرف پھر مراجع ہوتے ہیں۔ مضمون آفرینی کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ پامال مضمون کو نئے ڈھنگ سے پیش کیا جائے (اور اس طرح پرانے، مانوس مضمون کو اجیا دیا جائے۔) نئے ڈھنگ سے پیش کرنے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ متن میں نئے معنی پیدا کئے جائیں، یا کثیر معنی پیدا کئے جائیں۔ بالفاظ دیگر، معنی آفرینی کے ذریعہ مضمون میں تازگی پیدا کی جائے۔ مہر کے یہاں مصرع اولیٰ میں انشائیہ انداز کے ذریعہ حسب ذیل معنی پیدا کئے گئے ہیں۔ (۱) ہم اور کیا کہیں، بس یہی کہہ سکتے ہیں کہ معشوق کا منہ کلی جیسا ہے۔ (۲) معشوق سے کیا بات کریں؟ اس کا منہ تو کلی کی طرح (بند) ہے۔ یعنی معشوق بات تو کرتا ہی نہیں، ہم اس سے کیا کہیں؟ (۳) اسی مفہوم کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق سے ہم بات کیا کریں؟ اس کا منہ تو کلی کی طرح بند رہتا ہے۔ یعنی معنی (۲) کی رو سے سادہ استفہام ہے کہ جو شخص بولتا ہی نہ ہو، اس سے کہیں تو کیا کہیں؟ اور معنی (۳) کی رو سے ایک طرح کی مایوسی ہے کہ ایسے شخص سے کوئی کیا بات کرے جس کا منہ کلی کی طرح ہے۔ (۴) یہ بات کیا کہیں کہ وہ دہن کلی جیسا ہے؟ یعنی یہ بات کہنے کی نہیں ہے، اس کا کچھ حاصل نہیں، کیونکہ (جیسا مصرع ثانی میں ہے) اس بات میں بھی خن ہے۔ (”خن“ کے معنی پر بحث آگے آتی ہے۔) (۵) یہ کہنا شاید ضروری نہ ہو کہ معشوق کے دہن اور کلی میں کم سے کم تین مختلف طرح کی مشابہتیں ہیں۔ ایک تو بوجہ کیفیت، کہ دونوں بولتے نہیں۔ (کلی کی پٹکھڑیوں کو ہونٹوں سے اور ہونٹوں کو پٹکھڑیوں سے تھپہرہ دیتے ہی ہیں۔) دوم بوجہ طبیعت کہ دونوں نازک ہیں۔ اور سوم بوجہ صفت کہ دونوں تنگ ہیں، فراخ نہیں ہیں۔

(یہ بات دلچسپ ہے کہ مغرب میں فراخ دہانت حسن کی علامت ہے، اور ہمارے یہاں تنگ دہانتہ حسین سمجھا جاتا ہے۔)

”دہن“ کے ضلعے کا التزام پورے شعر میں نہایت حسن اور بے تکلفی کے ساتھ ہے۔
 (”کہئے“، ”خن“ اور ”سوچئے“)۔ ”خن“ کا لفظ نہایت دلچسپ ہے، کہ اس کے معنی میں ”اعتراض“ اور ”شک“ کا پہلا بھی ہے۔ مثلاً خود میر نے کہا ہے۔

تو ج کہ رنگ پاں ہے یہ کہ خون عشق بازاں ہے
 خن رکھتے ہیں کتنے شخص تیرے لب کی لالی میں

(دیوان اول)

یہاں ”خن“ بمعنی ”شک“ ہے، حالاں کہ یہ معنی کسی لغت میں نہیں ملتے۔ فرید احمد برکاتی نے اس شعر میں ”خن رکھنا“ کو ”خن داشتن بر چیزے“ کا ترجمہ قرار دے کر معنی لکھے ہیں ”کسی بات میں کلام ہونا، کسی بات کا مکمل نظر ہونا، کسی بات میں صحیح اور غلط کا احتمال ہونا۔“ ظاہر ہے کہ یہ معنی نہ دیوان اول کے مقتولہ بالا شعر سے برآمد ہوتے ہیں، اور نہ شعر زیر بحث سے۔ دراصل ”خن داشتن بر چیزے“ کا ترجمہ میری کے یہاں کسی شے پر ”خن ہونا“ کی شکل میں ملتا ہے۔

مستعدوں پر خن ہے آج کل
 شعر اپنا فن سوکس قابل ہے میں

(دیوان دوم)

”بہارِ غم“ میں ”خن در فلاں چیز است“ کے معنی لکھے ہیں کہ یہ فقرہ کسی چیز کے عدم اور وجود کے بارے میں شک ہونے کے موقع پر بولا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث میں یہی معنی مقدم ہیں، کہ کیا کہئے کہ وہ دہن کلی جیسا ہے۔ یہاں تو یہ عالم ہے کہ جب سوچئے تو معلوم ہوگا کہ ابھی یہی طے نہیں کہ وہ دہن ہے بھی کہ نہیں۔ دہن کو اس قدر شک اور مختصر فرض کرنا کہ اس کے وجود و عدم میں شک پیدا ہو جائے، یا دہن کو معدوم فرض کرنا، یہ دونوں مسلمات شعر ہیں۔ غالب۔

دہن اس کا نظر آیا نہ مجھے
 کل گئی چچ مدانی میری

غالب کے شعر میں طباعی اور استعارے کو لفظی معنی میں استعمال کرنے کی ادا بھی خوب ہے۔ لیکن میر کے یہاں مضمون کا لطف اور معنی آفرینی کی برادری، دونوں درجہ کمال پر ہیں۔ ”خن“ ہے ”کا محاورہ“ یہاں زبان کے تخلیقی استعمال کا زبردست نمونہ ہے، کیونکہ یہ دہن معشوق کے مضمون سے خاص مناسبت رکھتا ہے۔ جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، اسے اس وقت بولتے ہیں جب کسی چیز کے وجود و عدم کے بارے میں شک ہو کہ وہ ہے بھی کہ نہیں۔ اور معشوق کے دہن کے لئے بھی یہ مضمون عام ہے کہ وہ ہے بھی یا نہیں۔ ”بہارِ مجم“ میں یہ بھی ہے کہ ”خن نیست“ کے معنی ہیں۔ ”جنت نیست“۔ اس اعتبار سے ”خن است“ کے معنی ”جنت است“، یعنی شک و شبہ ہے، اعتراض ہے وغیرہ، ہو سکتے ہیں۔ محمد علی سلیم کا شعر ہے۔

آشفقہ بیاں ہم چو سلیم اگر احباب
دارند خن بر خن من خنم نیست
(میں سلیم جیسا آشفقہ بیاں ہوں۔ اگر
احباب میرے خن پر خن رکھتے ہیں
(= اعتراض کرتے ہیں، عیب لگاتے
ہیں) تو مجھے خن (اعتراض) نہیں۔)

ظاہر ہے کہ سلیم نے تیسرے ”خن“ کو ”اعتراض“ کے معنی میں لکھا ہے۔ اسی طرح، ”بہارِ مجم“ میں ”خن رفتن“ کے معنی لکھے ہیں (”کسی چیز کے بارے میں“ گفتگو ہونا۔) لیکن غالب نے اس محاورے کو جس طرح استعمال کیا ہے، اس سے ”اعتراض“ یا ”شک“ کے معنی نکلتے ہیں۔

جز خن کفرے د ایمانے کجاست
خود خن در کفر د ایمان می رود
(کفر اور ایمان باتوں کے علاوہ اور کیا
ہے؟ خود کفر ایمان میں بھی شک ہے۔)

سلیم و غالب کے ان اشعار اور میر کے دیوان اول کے شعر کی روشنی میں ”خن“ کے معنی ”شک“ ہے، اور ”اعتراض“ ہے، بھی فرض کئے جاسکتے ہیں۔ اب مصرع ثانی کا دوسرا مفہوم یہ ہوا کہ اگر سوچئے تو اس بات میں بھی شک ہے کہ کلی کو معشوق کے دہن سے مشابہ کہہ بھی سکتے ہیں کہ نہیں؟ تیسرے

مفہوم ہوا کہ ہم یہ بات کیا کہیں کہ وہ منہ کلی جیسا ہے، کیونکہ سوچنے بیٹھنے تو اس بات پر بھی طرح طرح کے اعتراضات وارد ہو سکتے ہیں۔ یعنی کلی جیسی نازک چیز سے تشبیہ دینے پر بھی لوگ اعتراض کریں گے کہ (۱) تشبیہ عام اور پیش پا افتادہ ہے۔ یا (۲) اس سے معشوق کے منہ کی تعریف کا حق نہیں ادا ہوتا۔ یا (۳) شبہ بہ کو مشبہ سے قوی ہونا چاہئے۔ لیکن یہاں ایسا نہیں ہے، کیونکہ معشوق کا منہ خود کلی سے نازک تر، حسین تر، وغیرہ ہے۔ یا (۴) معشوق کے منہ کو ”کلی جیسا“ کہنے سے مراد ہے کہ وہ واقعی کلی نہیں ہے، چہ جائے کہ وہ کلی سے بہتر ہو۔ لہذا یہ معشوق کی تعریف نہیں، بلکہ توہین ہے، وغیرہ۔

ان تمام باتوں کی روشنی میں شعر کا مفہوم یہ نکلا کہ میں معشوق کے دہن کو کلی جیسا کہنا چاہتا تھا، لیکن غور کیا تو اس میں کلی اعتراض اور شکوک نظر آئے۔ یعنی شعر میں دہن معشوق کے بارے میں دراصل کچھ بھی نہیں کہا گیا ہے، اور اس طرح اسے بالکل ہی احمق یا دیوانہ کہا گیا ہے، کہ مجھے معلوم ہی نہیں میں دہن معشوق کے بارے میں کیا کہوں؟ شاعر ہوتا ایسا ہو۔

۴۴۱/۲ یہاں بھی معنی کی کثرت اور الفاظ سے کھیلنے کا شوق اس طرح دست و گریباں ہیں کہ سمجھ میں نہیں آتا ان لوگوں کو کیا ہو گیا تھا (ہے) جو ”شاعری“ کو ”جذبات سے لبریز“ اور ”حقیقی احساسات کا مرقع“ وغیرہ سمجھتے تھے (ہیں)۔ مغرب میں وضعیات، مابعد وضعیات اور لائیکل، حتیٰ کہ نئی تاریخیت، ان سب میں یہ اصول مشترک ہے (یا ان تصورات میں یہ بات مضمر ہے) کہ سب متین برابر ہوتے ہیں۔ اس وقت ان کے یہاں سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ ہم (مثلاً) شکسپیئر کے ڈرامے کو جاسوسی ناول سے بہتر کس طرح ثابت کر سکتے ہیں؟ چناں چہ جولین سائمنز (Julian Symans) (جو چپے کے اعتبار سے جاسوسی ناول نگار اور فرمت کے اوقات میں تھا وہ ہے۔) اس نے لکھا ہے کہ جان کر لسی (John Creasy) جس نے کوئی سات سو کے قریب جاسوسی ناول لکھے، مجھ سے اکثر کہہ کرتا تھا کہ ”آخر ہم لوگوں میں اور شکسپیئر میں فرق ہی کیا ہے؟ میک بیث (Macbeth) بھی تو جرم و سزا کی کہانی ہے؟“ سائمنز کہتا ہے کہ اصولی حیثیت سے کر لسی کی ات اس لئے صحیح تلقی تھی کہ ادب اور متین کے بارے میں کثیر الثقافت (multicultural) تصورات کے باعث اور اس تصور کے باعث کہ ہم کسی بھی متین سے کچھ بھی ثابت کر سکتے ہیں، اور اس نظریے کی بنا پر کہ ادب کو ادبی لطف کے لئے پڑھنا

ضروری نہیں، اور ادب ایک طرح کی مشق تحریر (Writing practice) ہے مغربی تہذیب کے بعض فیشن اصل مکاتب سے ادب کی ”ادبیت“ کے تصور کے منہا ہو جانے کی نوبت آرہی ہے۔ فریڈک کرموڈ (Frank Kermode) نے جواب دیا ہے کہ شاعری (ادب) ہمارے دل پر اثر کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ جواب افسوسناک حد تک بچکانہ ہے۔ اس کے نظریاتی گھیلوں میں جانے کی ضرورت نہیں، لیکن اس بات پر رنج کرنا ضروری ہے کہ ادب کی نوعیت کے بارے میں بعض بنیادی تصورات کے نہ ہونے کے باعث مغربی تہذیب کو اب یہ دن دیکھنا پڑ رہا ہے۔

سائنس اور کیمیا کے مکالمے کو آگے بڑھاتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگر سائنس یہ کہتا کہ ”میک پیچ“ تمہارے سب ناولوں سے عظیم تر ہے، کیونکہ ”میک پیچ“ میں معنی زیادہ ہیں، تو اغلب ہے کہ کوئی جدید مغربی نقاد (خاص کر اگر وہ لائٹنیل (Deconstruction) یا نئی تاریخیت کا قائل ہو) جواب میں کہتا کہ ”مگر معنی بھی تو تاریخ ثقافت اور مابعد الطبیعیاتی تصورات کے ذریعہ پیدا ہوتے ہیں؟“ اس پر جو لین سائنس اور فریڈک کرموڈ کو چپ ہونا پڑتا، کیونکہ وہ لوگ اب بھی اس بندش سے آزاد نہیں ہو سکے ہیں کہ ادب کو کسی نہ کسی سطح پر ”سچے جذبات“ اور ”حقیقی احساسات“ کا اظہار کرنا چاہئے۔ صرف روسی ہیئت پسند، اور پھر مزید گہرائی کے ساتھ رومن یا کیسن (Roman Jakobson) مغرب میں اس تصور کو ترک کر سکے تھے۔ ان لوگوں نے اس بات کا احساس کر لیا تھا کہ فن پارے (یا متن، جو بھی کہیں) کا معنی سے مملو ہونا اور چیز ہے اور ان معنی کا ”مبنی بر حقیقت“ یا ”دنیا کے بارے میں سچائی یا سچے بیانات کا حامل“ ہونا اور چیز ہے۔

مغربی شعریات میں لوگ اب بھی اس مغالطے میں ہیں کہ شعر (فن پارہ/متن) میں جو معنی ہوتے ہیں ان کو لازمی طور پر دنیا کے بارے میں سچے بیانات پر مبنی یا ایسے بیانات کا حامل ہونا چاہئے۔ حالانکہ اصل بات تو یہ ہے کہ کثرت معنی خود ایک قدر ہے، اور معنی کے لئے ضروری نہیں کہ وہ حقیقی دنیا کے بارے میں کوئی حقیقی بیان ہو۔ (یہ بات مشرق والوں کو بہت پہلے سے معلوم تھی، شکرست شعریات میں بھی اور عربی شعریات میں بھی)۔ خود لفظ کی نوعیت کے بارے میں افلاطون کے زمانے سے یہ بات عام ہے کہ لفظ میں ”معنی“ نہیں ہوتے، یعنی لفظ کسی شے کا نمائندہ ہو سکتا ہے، اس کے جوہر کا حامل نہیں ہو سکتا۔ (جی ہاں، یہ دریافت دریا کی نہیں، افلاطون کی ہے۔ افلاطون نے تھوڑی سی بے ایمانی ضروری کر دی کہ

اس موضوع پر اپنے مکالمے میں اس نے دونوں نظریات کو پیش کیا، لیکن سقراط کی زبان سے قول فیصل نہیں کہلوا یا۔ لہذا اس کے مکالمے (Craytilus) میں دونوں نظریات شانہ بہ شانہ ہیں۔ یعنی اس میں یہ نظریہ بھی موجود ہے کہ لفظ میں معنی نہیں ہوتے، اور لفظ کسی شے کے جوہر کا حامل نہیں ہو سکتا، اور یہ نظریہ بھی موجود ہے کہ لفظ میں ”معنی“ ہوتے ہیں اور اس میں اس شے کا جوہر ہوتا ہے جس کا نام اس لفظ کے ذریعے معلوم ہوتا ہے۔) موخر الذکر نظریے کو ”لفظ مرکزیت“ (Logocentrism) کا نام دے کر دیریدا (Derrida) نے بہت مطعون کیا ہے۔ لیکن دیریدا کے کوئی پچاس سال پہلے برٹنڈ رسل (Bertrand Russall) یہ بات کہہ چکا تھا کہ مجھے عرصے کے غور و فکر کے بعد معلوم ہوا کہ کوئی ایسی منطقی کائنات نہیں ہے جس میں تمام لفظوں کی اصل اشیا محفوظ ہوں۔ اور مجبوراً مجھے تسلیم کرنا پڑا کہ اگرچہ ”یا“ (or) اور ”مگر“ (If) اور ”نہیں“ (not) کی مدلول اشیا شاید ممکن ہوں، لیکن ”بھر بھی“ (nevertheless) جیسے الفاظ کی مدلول اشیا کا ہونا ممکن نہیں، اور منطقی کو پیش از پیش اسی طرح کے الفاظ سے ہی واسطہ پڑتا ہے۔

ان حقائق کی روشنی میں معنی کے بارے میں کسی نئی دریافت کا سہرا دیریدا کے سر باندھنا محض مصحوبیت ہے۔ دراصل دیریدا خود اس مفالطے کا شکار ہے کہ دنیا کے بارے میں حقیقی بیانات شاید ممکن ہوں۔ (یہاں نہ سہی، کہیں اور سہی۔) مشرقی شعریات میں ”معنی“ کو ”حقیقت“ کا مرادف نہیں سمجھتے۔ بلکہ جب سے کہ ہمارے یہاں ”معنی آفرینی“ جیسی اصطلاحیں پیدا ہو سکیں جن کے ذریعے شعر کی اساس مضبوط ہو سکے۔

میر کے زیر بحث شعر میں کثرت معنی اسی نوعیت کی ہے جیسی معنی آفرینی میں ہوتی ہے۔ یعنی اس کی بنیاد استعارے پر ہے، اور ہر استعارے کو حقیقت کی سطح پر برتتے ہیں۔ معشوق کو سنگ دل کہتے ہیں، لیکن میر نے خود معشوق کو سنگ کہہ کر معنی کی نئی جہت پیدا کی ہے۔ (ملاحظہ ہوا/ ۷۱) مصرع ثانی میں ”کہ“ دو معنی میں ہے۔ ایک تو کاف بیانہ (وہ سنگ جو کہ دل شکن ہے) اور دوسرا کاف تفصیل (اس سنگ سے ہے۔ یہ بات دل شکن ہے۔) یعنی دوسرے معنی کی رو سے خود سنگ دل شکن نہیں، بلکہ یہ بات دل شکن ہے کہ میرا معاملہ معشوق جیسے پتھر سے ہے۔ مزید لطف یہ کہ معشوق تو دل شکن پتھر ہے، لیکن خود سنگم اپنے دل کی نہیں، بلکہ اپنی جان کی بات کر رہا ہے۔ میری جان شخصے کی بنی ہوئی ہے، اور میں وابستہ ایسے پتھر سے ہوں جو دل شکن ہے۔ اس کے دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) جان کے مقابلے میں دل زیادہ سخت ہوتا

ہے۔ چونکہ وہ پتھر ایسا ہے کہ دل توڑ دیتا ہے، تو پھر وہ جان کو پاش پاش کرے گا ہی۔ (۲) وہ میرا دل توڑ دے گا کہ دل شکن ہے، لیکن میری جان تو شیشہ ہے، شاید بچ جائے۔ ان معنی میں ایک طنزیہ نکتہ ہے، کیونکہ یہ بات تو ظاہر ہی ہے کہ دل شکن پتھر کے ہاتھوں جان بچنے والی نہیں، لیکن امید سی ہے۔ دوسری طرف یہ طنز بھی ہے کہ مجھ جیسے شیشہ جاں کے لئے دل شکن پتھر کی ضرورت ہی کیا تھی؟ شیشہ تو ذرا سی ضرب سے ٹوٹ جاتا ہے۔ تیسری جہت طنز کی یہ ہے کہ مجھ شیشہ جاں کی جان کو پاش پاش کرنے کا انتظام نہ کیا، دل کھوڑنے والے پتھر سے مجھے غفلت کر دیا، یہ بھی عجب کارخانہ ہے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ ”سنگ“ سے معشوق نہ مراد ہو، بلکہ کوئی بھی جابر، کوئی بھی صاحب اختیار ہو، اور شکم اس کے ہاتھوں اپنی ذریعوں حالی کا رنج کر رہا ہو۔ یازبوں حالی کے خوف کا اظہار کر رہا ہو۔ ان معنی کی رو سے لفظ ”دائستگی“ خاص اہمیت کا حامل ہو جاتا ہے، کیونکہ ہم کہتے ہیں ”قداں فخص قلاں کے دامن دولت اور دوست سے وابستہ ہے۔“ یعنی ”دائستگی“ میں اتھار اور توسل کا عنصر ہوتا ہے۔

”شیشہ جاں“ دلچسپ ترکیب ہے۔ اور ”دل شکن سنگ سے“ اس کی دایستگی شلغ اور مناسبت کا اچھا نمونہ ہے۔ برکاتی صاحب نے اسے اپنی فرہنگ میں نہیں درج کیا، نہ یہ ٹائٹس اور ”توراللفات“ میں ہے۔ وارستہ نے لکھا ہے کہ ”سنگ دل“ اور ”سنگ جاں“ کی طرح ”شیشہ دل“ اور ”شیشہ جاں“ بھی ہے۔ صائب۔

ہر شیشہ جاں خنہ اسرار عشق نیست

ناموس شیشہ است کہ در ہار عشق نیست

(ہر شیشہ جاں فخص اسرار عشق کا خزیو نہیں

ہوتا۔ ناموس وہ شیشہ (جام، پیکل) ہے

جس کا گزر عشق کی بزم میں نہیں۔)

صائب کے شعر میں لطف یہ ہے کہ ناموس کو شیشے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لیکن صائب کا مضمون زمین کی سطح پر ہی رہ گیا ہے، جب کہ میر نے معمولی مضمون کو معنی آفرینی کے بل بوتے پر بہت بلند کر دیا ہے۔

عبدالرشید نے ”آئندہ راج“ اور ”چراغ ہدایت“ کے حوالے سے مجھے مطلع کیا ہے کہ ”شیشہ جاں“ ”نازک دل، نازک حراج“ کے معنی رکھتا ہے اور یہ مقابل ”سخت جاں“، ”سنگ جاں“ ہے۔

۴۴۱/۳ بدن کو جان کی طرح نازک کہنے کا مضمون میر نے امیر خسرو سے لے کر بارہا نئے نئے پہلو سے لکھا ہے۔ اس سلسلے میں بہت سے شعر ۱/۳، ۱۸۰/۲، ۳۰۳/۳ اور ۵/۲ پر گزر چکے ہیں۔ اس کے باوجود میں نے یہ شعر انتخاب میں رکھا ہے، کیونکہ یہ انشائیہ اسلوب کا غیر معمولی نمونہ ہے۔ پھر اس کے دولوں مصرعے اس طرح باہم پیوست ہیں اور اتنے برابر کے ہیں (انشائیہ کا جواب انشائیہ سے دیا ہے) کہ شعر میں کمال قوت (tour de force) کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کریں:-

(۱) پہلے مصرعے میں کہا کہ اے میر میں اس کے بدن کا لطف کیا بیان کروں؟ (کس طرح بیان کروں؟ کن الفاظ میں، کس ڈھنگ سے بیان کروں؟ وغیرہ۔) اس سے گمان ہوتا ہے کہ مشکل اگرچہ معشوق کے بدن سے واقف ہے، لیکن اس کے پاس اس لطف کو بیان کرنے کے لئے الفاظ نہیں جو کہ اس نے معشوق کے بدن سے حاصل کیا ہے۔

(۲) لیکن جب ہم دوسرا مصرع سننے / پڑھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ مشکل کو شاید اس بدن سے واقفیت نہیں ہے۔ ابھی تو وہ یہی فیصلہ نہیں کر سکا ہے کہ وہ جسم ہے کہ محض جان ہے؟ یعنی دیکھنے میں معشوق اس قدر نازک ہے کہ جسم کی جگہ محض جان سا لطف اور نازک معلوم ہوتا ہے۔ (مثلاً ۱۱/۴۲۸۔)

(۳) مصرع ثانی میں انشائیہ بیان استفہامی نوعیت کا ہے اور علم کا سوال قائم کرتا ہے۔ اس طرح وہ مصرع اولیٰ کا جواب بھی ہے جس میں کہا گیا ہے کہ لطف اس کے بدن کا کیا کہوں؟ معلوم ہوا مصرع ثانی کا استفہام واقعی استفہام ہے بلعینتی (rhetorical) نہیں۔ اور اس کا مفہوم یہ ہے کہ میں اس کے بدن کا لطف بیان نہیں کر سکتا۔ دوسرے مصرع میں اس ناقابل کی وجہ بیان کی کہ خدا جانے وہ جان ہے کہ تن ہے۔ ایسی صورت میں اس کا لطف بیان کرنے کا سوال کہاں اٹھتا ہے؟

(۴) ممکن ہے مصرع ثانی میں اشارہ معشوق کے بدن کی طرف نہیں، بلکہ خود معشوق کی طرف ہو۔ اب معنی یہ ہوئے کہ جس شخص کے لئے یہ حق نہیں کہ اس کا وجود جسمانی ہے کہ روحانی، اس کے بدن کا لطف کہاں سے بیان ہو؟

(۵) اب تقاضا لطف دیکھیں۔ یہ شعر خود گلابی بھی ہو سکتا ہے، اور یہ بھی ممکن ہے کہ حکم اور میر دو الگ الگ شخص ہوں اور ایک دوسرے کے ہمراز ہوں۔

میر نے اس مضمون کو کئی بار الٹ پلٹ کر اس کے تمام ارکان کو اتنی خوبی سے برت لیا کہ

بعد کے لوگوں کو اسے اپنانے کی ہمت کم ہوئی۔ مصحفی نے البتہ عمدہ شعر کہ جسے ہم ۲۸۵/۳ پر دیکھ چکے ہیں۔
اس مضمون کے بارے میں میرا خیال تھا کہ یہ خسرو کی اختراع ہے۔ لیکن چند دن ہوئے
شاہنہ فردوسی (داستان رستم و سہراب) میں نظر پڑا۔

ردائش خرد بود و تن جان پاک
تو گفستی کہ بہرہ نہ دارد ز خاک
(عقل کل اس کی روح تھی، اور جان
پاک اس کا بدن۔ گویا اس کی سرشت میں
خاک تھی ہی نہیں۔)

سچ ہے، نیا مضمون نکالنا بڑا ہی مشکل کام ہے، اور شیخ جرجانی کی بات سچے کی ہے کہ معنی (= مضمون) تو
سب کی ملکیت ہیں۔

۴۴۲

ہم مست ہو بھی دیکھا آخر مزا نہیں ہے
ہشیاری کے برابر کوئی نشہ نہیں ہے

شوق وصال ہی میں جی کھپ گیا ہمارا
با آں کہ ایک دم وہ ہم سے جدا نہیں ہے

۱۱۸۵

زیرِ فلک رکا ہے اب جی بہت ہمارا
اس بے فضا نفس میں مطلق ہوا نہیں ہے

۴۴۲/۱ غیر متوقع لفظ کی طرح، غیر متوقع بات کہنے یا مردج بات کو الٹ دینے میں بھی میر کو کمال حاصل ہے۔ زیر بحث مسئلے میں مضمون کی تقلیب کے علاوہ بھی اور لطف ہیں۔ ”ہم مست ہو بھی دیکھا“ میں کتنا یہ ہے کہ مستی کو بالارادہ اختیار کیا، بطور تجربہ اور دریافت (exploration) اختیار کیا، جس طرح آج سے کچھ دن پہلے تک مغرب میں، اور پرانے زمانے میں ہمارے ملک میں لوگ طرح طرح کی نفسیاتی اثر و ادہام پیدا کرنے والی، (psychedelic) دوائیں (drugs) استعمال کرتے تھے، کہ اس میں محض لطف کی تلاش نہ تھی، بلکہ قوتِ حاسہ کے ترفع کے ذریعہ نئے نئے اور اکات اور تقریباً روحانی سطح کے انکشافات کی توقع ہوتی تھی۔ ”آخر حرا نہیں ہے“ کے معنی ہیں۔ (۱) مستی کے تجربے کا نتیجہ انجام کار ہے لطف یا بد مزہ ہوتا ہے، یعنی مستی پر قانونِ محضیف صلا یعنی (Law of diminishing returns) کا اطلاق ہوتا ہے۔ (۲) نشہ اترنے کے بعد جو کیفیت ہوتی ہے وہ بے مزہ/بد مزہ ہوتی ہے۔ (۳) مستی شروع شروع میں مزے دار اور آخر آخر بے مزہ ہوتی ہے۔ (۴) فارسی لفظ ”مزہ“ جب اردو میں ”حرا“

کی شکل میں آتا ہے تو اس میں حیاتی لطف، اور ایک طرح کی بے فکری اور لڑکپن کی آزادی کا اشارہ ہوتا ہے (ملاحظہ ہو ۲۱۵/۳) مثلاً میر سوز۔

یار گر صاحب وفا ہوتا

کیوں میاں جان کیا مزا ہوتا

یعنی اردو لفظ میں ”مزا“ فرانسیسی ”لطف (joie de vivre) کا لطف ہے، اور ان معنی میں اردو کا لفظ اور فرانسیسی فقرہ دونوں ناقابل ترجمہ ہیں۔ میر کے زیر بحث شعر اور ۲۱۵/۳ اور سوز کے شعر سے لفظ ”مزا“ کے مزے اور ذائقے کا اندازہ ان لوگوں کو ہو سکتا ہے جو زبان کے مزاج شناس ہیں۔ (۵) لفظ ”آخر“ بمعنی ”نتیجہ“ (conclusion) ہے، یعنی ہم نے مست ہونے اور مست رہنے کے بعد یہ نتیجہ نکالا کہ یہ سارا حندا (مستی و کیف کا) بے مزہ اور بے فائدہ ہے۔ (۶) مستی کی عادت پڑ جائے تو اس کا لطف زائل ہو جاتا ہے۔

مصرع ادلی میں اتنا سب کہہ دینے کے بعد لامحالہ توقع ہوتی ہے کہ اب کسی اور طرح کے سکر کی بات ہوگی، یا ہوش مندی کی صفت میں کچھ کہا جائے گا۔ لیکن یہ توقع بھی پوری نہیں ہوتی۔ اور مصرع ثانی میں ہمیں بتایا جاتا ہے کہ سب سے بڑا نشہ تو ہشیاری، یعنی نشے کا نہ ہونا ہے۔ تو کیا اس کا مطلب ہم یہ سمجھیں کہ شکم نشے (سکر، بے ہوشی، اپنے آپ پر قابو نہ ہونے، اور اس کے ذریعہ حاصل ہونے والے لطف) کے خلاف نہیں، بلکہ وہ صرف روایتی قسم کی مستی کے خلاف ہے؟ اگر ایسا ہے تو پھر نتیجہ یہ نکلا کہ جو لوگ ہشیار ہیں وہ لوگ بھی اپنے آپ میں نہیں ہیں۔ یا پھر یہ نتیجہ نکلا کہ جو لوگ ہشیار ہیں وہ اس قسم کے لطف سے بہرہ مند ہیں جو مستی میں حاصل ہوتا ہے؟ لیکن اگر ہشیاری بھی نشہ ہے تو ہشیاروں کے بھی قول فعل کا اعتبار نہیں۔ یعنی جو ہشیار ہیں وہ ہشیار نہیں۔ اس کا ایک پہلو یہ ہے کہ مصرع ادلی میں جن لوگوں کے بارے میں کہا گیا کہ مست ہونے میں انھیں آخر کوئی مزا نہیں ملتا تو اس کا مطلب یہ نکلا کہ جو مست ہیں وہ مست نہیں ہیں اور جو مست نہیں ہیں وہ مست ہیں۔ چنی جو مست ہے وہ اپنے کو مست کہے تو جھوٹ بول رہا ہے، اور جو ہشیار ہے وہ اپنے آپ کو ہشیار کہے تو وہ بھی جھوٹ بول رہا ہے اور علیٰ ہذا القیاس جو شخص مست ہے وہ اپنے کو مست کہے تو جھوٹا، اور ہشیار کہے تو جھوٹا۔ اور جو شخص ہشیار ہے۔ وہ خود کو مست کہے تو جھوٹا اور ہشیار کہے تو جھوٹا۔ غور کیجئے کہ ڈاک دریدا (Jaques Derrida) بھی اس سے زیادہ کیا کہے

گا؟ اور جس کے پاس میرا کلام ہو وہ دریدا سے کیا مانگے؟

مغربی اہل منطق نے ایک قول بحال وضع کیا تھا جسے رسل (Bartrand Russell) نے ”سچے بیانات“ اور ”جھوٹے بیانات“ کے نظریے کے تجربے کی خاطر اس خوبی سے استعمال کیا تھا کہ اب اسے ”رسل کا قول بحال“ (Russell's Paradox) کہتے ہیں۔ اس کی قدیم یونانی شکل حسب ذیل ہے:

قبرص کے تمام باشندے جھوٹے ہوتے ہیں۔ میں قبرص کا باشندہ ہوں۔

ظاہر ہے کہ اگر شکم واقعی قبرص کا باشندہ ہے تو وہ جھوٹ بول رہا ہے لیکن اگر وہ جھوٹ بول رہا ہے تو وہ قبرص کا باشندہ نہیں ہو سکتا۔ اور اگر وہ قبرص کا باشندہ نہیں ہے تو وہ جھوٹ بول رہا ہے، لہذا اسے قبرص کا باشندہ کہا جاسکتا ہے۔ کیونکہ قبرص کے باشندوں کے جھوٹے ہونے کے بارے میں ہمیں بتایا جا چکا ہے۔

رسل نے اس قول بحال کو اور بھی دلچسپ کر دیا اور اسے عام زبان میں یوں لکھا:

”جہاز کا کھانا“ وہ شخص ہے جو ہر اس شخص کی ڈاڑھی موٹا

ہے جو اپنی ڈاڑھی خود نہیں موٹاتا۔ سوال یہ ہے کہ جہاز کا کھانا اپنی

ڈاڑھی موٹاتا ہے کہ نہیں؟ لہذا اگر وہ اپنی ڈاڑھی موٹاتا ہے تو

دراصل وہ اپنی ڈاڑھی نہیں موٹاتا۔ اور اگر وہ اپنی ڈاڑھی نہیں

موٹاتا تو دراصل وہ اپنی ڈاڑھی موٹاتا ہے۔

رسل نے اپنی خود نوشت میں لکھا ہے کہ اس زمانے میں، جب اس کے قول بحال کا بہت چرچا تھا، وہ کسی کانفرنس میں گیا جہاں یہ سوال بھی اٹھا کہ وہ کون سے بیانات ہیں جن کا سچا ہونا ان کے جھوٹ ہونے پر منحصر ہے۔ جلسے کے اختتام پر ایک شخص نے رسل کو چپکے سے ایک کاغذ تھما دیا جس پر درج تھا:

جو بات اس کاغذ کی پشت پر لکھی ہے وہ سچی ہے۔

اور جب رسل نے کاغذ کو پلٹ کر دیکھا تو اس پر لکھا تھا:

جو بات اس کاغذ کی پشت پر لکھی ہے وہ جھوٹی ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ رسل کے قول بحال کی لطیف ترین شکل ہے۔ میرے مطالعے میں اسی قسم کا قول بحال ہے جس میں اگر کوئی شخص سچ بول رہا ہے (میں مست ہوں) تو وہ جھوٹ بول رہا ہے (بحوالہ معنی لا) اور اگر کوئی شخص کہے کہ میں ہوشیار ہوں تو وہ دراصل نشتے میں ہے۔ اور اگر کوئی کہے کہ میں نشتے میں ہوں تو وہ

دراصل ہوشیار ہے ورنہ وہ یہ بات نہ جانتا کہ مستی میں کچھ حوا نہیں ہے۔ یہ اس طرح کا قول حال بقا پر تو منطق کا ایک مسئلہ ہے لیکن اسٹوارٹ ہیمپشر (Stuart Hampshire) کے بقول رسل کے نظام میں اس کی غیر معمولی اہمیت اس باعث ہے کہ رسل نے اس کے ذریعہ انسان کے علم، اور اس علم کے فلسفیانہ بیان کے حدود پر غور و فکر کا کام لیا۔ میر کے مطلعے میں یہ قول حال انسانی علم سے زیادہ انسانی تجربے کے حدود اور انسانی علم کی نوعیت پر تبصرہ کرتا ہوا معصوم ہوتا ہے۔

اب اس بات پر غور کرتے ہیں کہ میر نے یہ بات کیوں اور کس معنی میں کہی کہ ہشیار کے برابر کوئی نشہ نہیں ہے؟ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ میر کو جنون کے مقابلے میں خرد زیادہ قیمتی معصوم ہوتی ہے؟ لیکن مستی/نشہ کو قیمتی نہ کہنا مشکل ہے۔ تو کیا اس کا مطلب واقعی یہی ہے کہ اصل نشہ تو ہشیاری ہے، مستی محض ایک سطحی شے ہے؟ اب پھر ایک قول حال پیدا ہوا کہ ہوشیاری بھی ایک نشہ ہے۔ یعنی علم کا غرور، یا علم کا لطف ایسا ہے کہ وہ نشے کا کام کرتا ہے۔ اسلامی اور نصرانی دونوں تصورات تقدس میں اس بات کی بہت برائی آئی ہے کہ کسی کو اپنے زہد و اتقا پر غرور ہو۔ ہمارے یہاں تو کہا گیا ہے کہ غرور زہد سے بڑھ کر کوئی گناہ نہیں، کوئی گمراہ کن شے ہی نہیں۔ اگر یہ معنی قبول کئے جائیں تو پھر شعر میں انسانی المیے کا بیان ہے کہ مستی تو بے مزہ نگلی اور ہشیاری کا نتیجہ مستی نکلا۔ یعنی دونوں ہی طرح مقصد حاصل نہ ہوا۔

اگر یہ فرض کیا جائے کہ شعر میں ہوشیاری اور خرد مندی کو مثبت قدر اور اس طرح حاصل زندگی کہا گیا ہے تو نتیجہ یہ نکلا کہ میر (یا شعر کا شکلم) جنون کو جھوٹ اور بے فائدہ سمجھتا ہے، اور کلاسیکی شاعری کے عام اصول کے خلاف جنون کی وقعت اور عظمت کا قائل نہیں۔ لیکن اس میں بھی ایک طرح کا دھوکا ہو سکتا ہے، کہ آخر جنون سے مقصود ہے کیا؟ ظاہر ہے کہ از خود رنگی اور اپنے آپ سے بے خبری۔ اور اگر یہ چیز مستی کے بجائے ہوشیاری کے ذریعہ حاصل ہو تو وہی سبھی۔ تو جنون میں ایک طرح کی چالاکی ہے۔ ملاحظہ ہوا/۳۷۔ ایسا غضب کا بیج دار شعر ہے کہ ہوش گم ہو جاتے ہیں۔

صائب کے یہاں میر کے مضمون کا ایک پہلو تمثیلی انداز میں نظم ہوا ہے۔

شراب تلخ از انگور شیریں خوب ی آید
باشد تا خرد کامل جنوں کامل نمی گردد
(میٹھے انگور سے تلخ شراب غرب عمدہ بنتی)

ہے۔ جب تک خرد کامل نہ ہو، جنون کامل
نہیں ہوتا۔)

لیکن صائب کے یہاں مضمون میں دو اور دو چار کی کیفیت زیادہ ہے۔ پھر جنون کو انگور اور شراب کو خرد کہنے
کا کوئی ثبوت نہیں فراہم کیا۔ میر نے صرف دھوئی ہی دھوئی رکھا ہے، اور قول محال کے طلسم کے باعث دلیل
کی ضرورت کو رفع کر دیا ہے۔

۴۳۲/۲ یہاں بھی قول محال ہے، لیکن عقل کو حیران کر دینے والا نہیں۔ شوق وصال میں ہی جی اس
لئے کھپ گیا کہ (۱) معشوق اس قدر نازک ہے کہ وصال ہو ہی نہ سکا (۳/۳۳۱) اور اس مضمون کے
دیگر اشعار۔ (۲) وصال میں کثرت اور شدت اور ہر طرح کے قرب کے باوجود معشوق کی تازگی اور
روحانی دسی ہی ہے، اور ہمارا شوق وصال کم ہی نہیں ہوتا۔ جیسا کہ شیکسپیر کے ڈرامے "انٹونی اور کلو
پٹرہ" میں ہے:

Age cannot wither her, nor custom stale
Her infinite variety: other women cloy
The appetites they feed, but she makes hungry
Where most she satisfies.

(III, 2. 235-238)

شان الحق حق کا ترجمہ اصل کے مفہوم کو پھیلایا کریں بیان کرتا ہے۔

کھلائے اس کو گردشِ دوراں محال ہے
برگشتہ اس سے ہو دلِ انساں محال ہے
جادو نہ جس پہ گردشِ دوراں کا چل سکے
انسو سے اس کے کیا کوئی انساں نکل سکے
ہر حال میں حق ہے وہ ہر آن میں مجیب
یہ طرنگی یہ تازگی ہوگی کسے نصیب

وہ عورتیں جو دل سے اتر جائیں اور ہیں
تسکین میں بھی یاں تو طلب ہی کے طور ہیں

شمالِ الحقِ حق کے ترجمے میں شیکسپیر کے اورنگاز کے علاوہ اس کی جانییت (eroticism) کی شدت اور پیکروں کی قوت بھی غائب ہو گئی ہے۔ لیکن اس سے کچھ اندازہ ہو سکتا ہے کہ میر کے شعر میں معشوق کے ایک لمحہ بھی عاشق سے جدا نہ ہونے کے باوجود یہ کس طرح ممکن ہے کہ عاشق کا جی شوق وصال ہی میں کھپ جائے۔

لیکن میر کے یہاں ایک تیسرا مفہوم بھی ہے، کہ معشوق دراصل دور ہے (جسمانی طور سے) لیکن عاشق کے دل میں ہر وقت ہے۔ اس طرح وہ عاشق سے ایک لمحے کے لئے جدا بھی نہیں ہوتا اور شوق وصال سے عاشق کا جی کھتا بھی رہتا ہے۔

ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ معشوق اور مشکل کے درمیان کوئی ایسا پردہ ہے، یا ان کے تعلقات میں کوئی ایسا نفسیاتی حجاب ہے، کہ ہر وقت پاس رہنے کے بعد ان کے درمیان ایک طرح کی دوری باقی ہے۔ چنانچہ بیدل کا شعر ہے۔

ہمہ عمر با تو قدحِ زردیم و نہ رفت رنجِ خمار ما
چہ قیامت کی نہ می رسی ز کنار ما بہ کنار ما
(ہم نے ساری عمر تیرے ساتھ جام پر جام پئے لیکن
میری پیاس کا کرب کم نہ ہوا کیا قیامت ہے کہ تو
ہمارے پہلو سے ہمارے پہلو تک نہیں پہنچتا۔)

بیدل کے شعر میں ایک اسرار ہے، لیکن اس کا ایک حل یہ ہو سکتا ہے کہ معشوق کا قرب اور آپس کی ہم پیا لگی محض تصور میں ہو۔ عاشق اس قدر شدت اور انگاز کے تصور کے ساتھ معشوق کا دھیان کرتا ہے کہ معشوق کو یا مجسم اس کے سامنے آچکا ہے، لیکن پھر ظاہر ہے کہ درحقیقت تو معشوق کہیں ہے اور عاشق کہیں ہے۔ اس اعتبار سے یہ تقریباً وہی مضمون ہے جو ہم نے تیسرے مفہوم کے تحت بیان کیا۔ لیکن اس کے باوجود شعر کا اسرار باقی رہتا ہے، کہ باہم پیا نہ کشی کے باوجود ہوس سے کشی نہ گئی اور معشوق پہلو میں ہے لیکن پہلو تک آتا نہیں۔ بیدل نے ایک اور شعر میں عشق اور اس کی آرزو مندی کو اپنی جگہ مطلق

حقیقت بیان کیا ہے۔

محو یاریم و آرزو باقیست
وصل ما انتظار را ماند
(ہم یار میں محو ہیں، لیکن آرزو
پھر بھی باقی ہے۔ ہمارا وصل تو
انتظار جیسا ہے۔)

یہاں عشق مقصود بالذات حقیقت بن جاتا ہے۔ اس کے برخلاف خلیل الرحمن اعظمی کے شعر میں ایک طرح
کی تلخی اور فریب فکری ہے۔

ایسی راتیں بھی ہم پہ گزری ہیں
تیرے پہلو میں تیری یاد آئی
اس کے مقابلے میں فیض صاحب کا شعر بالکل سادہ ہے۔

تم مرے ہو کے بھی مرے نہ ہوئے
تم کو اپنا بتا کے دیکھ لیا

مومن کا مضمون مختلف ہے، لیکن ان کے بیان کا زور اور شدت فیض کے لئے مقفل راہ ہو سکتی تھی۔

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
درد دنیا میں کیا نہیں ہوتا

عشق کے درد مزہ معاملات کو بنیاد بنا کر میراثر نے زیر بحث مضمون کا ایک پہلو بہت خوب بیان کیا ہے۔

آمدی تو و من ز خود رستم
انتظارم هنوز باقی ماند

(تو آیا اور میں از خود رستم ہو گیا۔ میرا
انتظار تو پھر بھی باقی رہا۔)

میر نے دیوان چہارم میں اس مضمون کو عشق کے پورے تجربے کی تلخی اور مایوسی کے ماحول
میں پیش کیا ہے۔

اب کے وصال قرار دیا ہے پھر ہی کی سی حالت ہے
ایک تئیں میں دل بے جا تھا تو بھی ہم وے یکجا تھے
اس شعر پر گفتگو اپنے مقام پر ہوگی۔ دیوان دوم کے زیر بحث شعر میں اس لفظی خوبی پر بھی نظر رکھیں کہ
مصرع اولیٰ میں ”جی کہپ گیا“ کے گھریلو فقرے کے برابر دوسرے مصرع میں ”ہا آں کہ“ کی قاریت
لفظ دے رہی ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۶۶/۳۔

۳۳۲/۳ میر نے یہ شعر بیدل سے ترجمہ کیا ہے۔ اس باب میں، اور یہ دیکھنے کے لئے کہ غالب نے
اس مضمون کو کس طرح استعمال کیا ہے، تھوڑی سی گفتگو جلد اول (صفحہ ۳۷۷-۳۸۸) ملاحظہ کریں۔ ترجمہ
ہمارے یہاں استفادے کی ایک قسم، اور ایک شاعر کا دوسرے شاعر کو خراج تحسین سمجھا گیا ہے۔ اور اگر
ترجمہ اصل سے بڑھ جائے تو کیا کہنا ہے۔ میر نے یقین پر الزام لگایا ہے کہ یقین نے آندرام تلخ کا
ایک شعر چرایا۔ آندرام تلخ کہتے ہیں۔

ناخن تمام گشت معطر چو برگ گل
بند قبائے کیست کہ دای کفیم ما
(میرے سارے ناخن برگ گل کی
طرح معطر ہو گئے۔ یہ میں کس کے
بند قبا کھول رہا ہوں؟)

یقین کا شعر ہے۔

کیا بدن ہوگا کہ جس کے کھولتے جاسے کے بند
برگ گل کی طرح ہر ناخن معطر ہو گیا

یہ بات الگ ہے کہ یقین کا ترجمہ بہت اچھا نہیں (اور اس اعتبار سے یقین مورد اعتراض نہیں کہتے ہیں۔)
لیکن شعر کا ترجمہ کرنا خود کوئی بری بات نہیں تھی، کیونکہ میر نے نہ صرف اور بہت سے شعروں کا ترجمہ کیا ہے
(زیر بحث شعر تو ہمارے سامنے ہے) بلکہ خود آندرام تلخ کے اسی شعر کا ترجمہ انھوں نے یقین کے
مرکب جانے کے کئی سال بعد دیوان سوم میں یوں کر ڈالا۔

شعر شور انگیز، جلد چہلوم

اس گل تر کی قبا کے کہیں کھولے تھے بند
 رنگوں گل برگ کے ناخن ہے معطر اپنا رنگوں = طرح
 بے شک میر کا شعر آئندہ نام غلط سے بھی بڑھ گیا ہے، اور یقین سے تو کئی درجہ بہتر ہے، لیکن ہے وہ
 بہر حال غلط کا ترجمہ۔ دراصل میر کو بے چارے یقین سے کچھ بے وجہ قسم کی سی پر خاش تھی، اس لئے میر
 نے ”نکات الشعراء“ میں یقین کی برائی میں کوئی دقیقہ اٹھانہ رکھا ہے، اور غلط کا شعر چرانے کا بھی الزام
 بے جا لگا دیا ہے۔ ورنہ گذشتہ شاعروں کے ترجمے سے بھی زیادہ معاصر شاعر کے ترجمے میں خراج تحسین کا
 پہلو ہے، اور کلاسیکی زمانے کی عام ادبی معاشرت (Literary community) سے یہ بات بالکل
 متوقع تھی کہ ان میں سے اکثر نہیں تو خاصی تعداد اس شعر سے واقف ہوگی جس سے ترجمہ کیا گیا ہے۔ میر
 نے آئندہ نام غلط کے ایک اور شعر کا ترجمہ کیا ہے۔ میر۔

نیزہ بازان مڑہ میں دل کی حالت کیا کہوں
 ایک ناکسی سپاہی دکنوں میں گھر گیا

(دیوان دوم)

غلط کہتے ہیں۔

بدول ماتیرہ روزاں از صف مڑگاں گذشت
 اچھ از فوج دکن بر ملک ہندوستان گذشت
 (ہم بد نصیبوں پر صف مڑگاں کے ہاتھوں وہی کچھ جیتی
 جو دکن کی فوج کے ہاتھوں ملک ہندوستان پر گذری۔)

(پرانے زمانے میں ”ہندوستان“ سے مراد ”شمالی ہند“ تھا۔) غلط کا شعر عمدہ ہے، لیکن میر نے اپنا شعر
 غلط سے بڑھا دیا ہے۔ ہاں مندرجہ ذیل شعر میں جو میر نے آرزو سے ترجمہ کیا ہے، خان آرزو کا پلہ
 بھاری رہا۔

نشو و نما ہے اپنی جوں گرد باد انوکھی
 بالیدہ خاک رہ سے ہے یہ شجر ہمارا

(دیوان اول)

بے شک میر کا شعر آب زر سے لکھے جانے کے قابل ہے، لیکن اب خان آرزو کو دیکھئے۔

افتاد گیسٹ مائیے نشو و نماے من
 ظلم چو گرد باد ز خاک آب ی خورد
 (زمین پر پڑا گرا رہنا یعنی حقیر ہونا ہی
 میری نشو و نما کا سرچشمہ اور اس کا خیر ہے
 اور میر اور غنت گرد باد کی طرح خاک سے
 آبیاری پاتا ہے۔)

(گرد باد چونکہ خاک ہی پر منحصر ہوتا ہے، اس لئے اسے از خاک آب ی خورد کہنا غیر معمولی بات ہے۔
 ملاحظہ ہو ۵۳/۴۔)

بہر حال، اس بحث کو درج کرنے کا مقصد یہ ہے کہ یقین پر میر کے اعتراض کی حقیقت کھول
 دکھائی جائے اور اس بات کی تصدیق کی جائے کہ ترجمہ کرنا اچھا کام ہے، ورنہ میر اسے بے تکلفی سے نہ
 کرتے۔

زمین بحث شعر کے مضمون کی اصل مولانا روم کے یہاں ہے۔ مشوی (دفتر چشم) میں مولانا
 فرماتے ہیں۔

ایں زمیں چوں گاہوارہ طفلکاں
 بالغوں را شک می دارد مکان
 (یہ زمین، جو ننھے بچوں کے ہتھوڑنے کی
 طرح ہے، اس میں بالغوں کے لئے جگہ
 تنگ ہے۔)

رومی کے شعر میں صوفیانہ طوہمتی کا ذکر ہے، کہ اہل صحت مثل بالغ و عاقل لوگوں کے ہیں، جن کے لئے
 بچے کا پالنا لامحالہ بہت چھوٹا ہو جاتا ہے۔ میر کے یہاں دل گرگی کا مضمون ہے، لیکن اس میں بھی ایک طو
 ہمتی ہے۔ یعنی دل گرفتہ اسی لئے ہیں کہ کائنات کا گھر چھوٹا معلوم ہوتا ہے۔ یہ بات لائق توجہ ہے کہ بات
 یوں بھی پوری تھی ”اس نفس میں مطلق ہوا نہیں ہے۔“ معمولی شاعر (مثلاً جوش یا فراق) کوئی فضول سالفظ

لکھ کر وزن پورا کر دیتے، لیکن میر کی علوہی نے ”بے فضا“ جیسا تازہ اور پر معنی لفظ ڈھونڈا، کہ ”ہوا“ کے ساتھ مناسبت بھی رکھتا ہے، اور اس سے الگ بھی ہے۔ فرید احمد برکاتی نے ”بے فضا“ نہیں لکھا ہے، لیکن ”بے فضائی“ درج کر کے معنی لکھے ہیں ”بے لطفی، گھٹن“ اور دیوان دوم، ہی کا یہ شعر نقل کیا ہے۔

عالم کی بے فضائی سے تنگ آ گئے تھے ہم

جاگہ سے دل گیا جو ہمارا بجا ہوا

برکاتی صاحب نے یہ معنی غالباً قیاس سے لکھے ہیں، کیونکہ ان کا ارشاد ہے کہ ”آصفیہ“، ”آندراج“ اور ”چراغ ہدایت“ میں ”بے فضائی“ ان کو نہیں ملا۔ اگر وہ ”آصفیہ“ یا ”نور اللغات“ میں ”فضا“ کا اندراج دیکھتے تو انہیں معلوم ہو جاتا کہ ”فضا“ کے معنی مطلق ”وسعت“، ”غراخی“ بھی ہیں، اور ”روقتی“ ”بہار“ (یعنی چہل پہل، لطف وغیرہ) بھی ہیں۔ اس طرح ”بے فضا“ کا لفظ صحیح معنی میں اس شعر کے لئے معجزے کا حکم رکھتا ہے۔ میر نے دیوان دوم ہی میں اس مضمون کو بدل کر کہا ہے، اور حق یہ ہے کہ عمدہ بات نکالی ہے۔

رک جائے دم گر آہ نہ کرے جہاں کے بچ

اس تنگ نامے میں کریں کیا جو ہوا نہ ہو

(”تنگ نامے“) کے ایک اور خوبصورت استعمال کے لئے ملاحظہ ہو/ ۱۰۳۳۰۔ قائم نے دنیا کی تنگی کے مضمون کا ایک نیا پہلو نکالا ہے۔

کیوں نہ جی گھبرائے زیرِ آسمان

گھر تو ہے مطبوع پر بس مختصر

”غریبک آصفیہ“ میں ”جی“ کے ایک معنی ”سانس“ بھی لکھے ہیں اور ناسخ کا شعر سند میں

دیا ہے۔

دل بر میں ہے جسم میں نہ جی ہے

کچھ میری خبر تھیں اچی ہے

اس شعر سے حقی طور پر ”جی“ بمعنی ”سانس“ ثابت نہیں ہوتا، اور نہ کسی لغت میں ”جی“ کے یہ معنی ملے۔

لیکن ”آصفیہ“ کی بنا پر یہ معنی درست مان لئے جائیں تو میر کے شعر میں ایک اور پہلو کا اضافہ ہوتا ہے، کہ

ہوا نہ ہونے کے باعث سانس رک گئی ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ میر نے اگرچہ بیدل کا ترجمہ کیا ہے، لیکن اپنی بات کھوئی نہیں۔ اتنا لکھ لینے کے بہت دن بعد نواب صدیق حسن خاں کے تذکرے ”شعاعِ نجمین“ میں میرزا جلال اسیر کا یہ شعر نظر پڑا۔

خاطرم زیرِ فلک از جوشِ دلِ تنگی گرفت

دامنِ این خمیہ کو تاہِ را بالا زنید

(آسمان کے نیچے میری طبیعتِ دلِ تنگی کی

کثرت کے باعث گرفتہ ہے۔ اس پست

خمیہ کے پردے ذرا اور اونچے اٹھاؤ۔)

معلوم ہوا بیدل یہاں جلال اسیر کے اسیر ہیں۔

۴۴۳

کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے
کیا بدن کا رنگ ہے جس کی حیران پہ ہے

کون یوں اسے ترک رعنا زینت فتراک تھا
خوں سے گل کاری عجب اک زین کے دامن پہ ہے

فرس گل سے لگیں ہیں دور سے کونوں کے ڈھیر
لوہو رونے سے ہمارے رنگ اک گلشن پہ ہے

اس شعر میں دو مضمون ہیں۔ پہلا مضمون ہے کہ جو شخص کسی اور کی توازن سے رہتا ہے وہ بے جا ہے۔
پہلا شعر ریا کا کرشمہ معلوم ہوتا ہے، اس کے محسوس ہی نہیں ہوتا کہ دو مختلف مضمون ایک شعر میں مل گئے
تھا۔ پہلا مضمون تو ہم گذشتہ صفحات میں دیکھا ہے۔ چکے ہیں، یعنی بدن کی نزاکت و لطافت، کہ جان سے
بڑھ کر ہے، اس کا اندازہ مضمون ہی اس کے انداز پر گذر چکا ہے۔ اس مضمون کا سرچشمہ خسرو کا وہ غیر معمولی
شعر معلوم ہوتا ہے جو میں نے ۱۸۰/۲ پر نقل کیا ہے۔ وہیں پر خسرو کا ایک اور شعر اور حافظ کا بھی ایک شعر
درج ہے۔ پھر ہم نے فردوسی کا بھی شعر ۳۳۹/۲ پر دیکھا۔ لہذا اس مضمون کا شجرہ بہت قدیم اور محترم ہے۔
خود میر اسے اتنی باریک دیکھے ہیں کہ خیال آتا ہے اب اس میں کیا رکھا ہوگا؟ لیکن زیر بحث شعر میں جان کو
جسم کی نزاکت پر حسد کرتا ہوا ہمارے مضمون میں ایک بالکل نئی بات ڈال دی۔ پھر لفظ ”تن“ کی تکرار نے
زور بیان میں اضافہ کیا ہے، کیونکہ مصرعے کا پہلا کلمہ انشائیہ ہے۔ استغماہی آواز کے بعد لازمی تھا کہ لفظ
”تن“ کو دوبارہ لایا جائے، ورنہ توازن مجروح ہو جاتا۔ خود اس استفہام میں کئی معنی موجود ہیں۔ (۱) کیا

(عمدہ، حیرت انگیز) تن نازک ہے۔ (۲) کیا نازک تن ہے۔ (۳) واہ کیا نزاکت ہے! (۴) کیا ایسے جسم کو نازک کہہ سکتے ہیں؟ یعنی لفظ ”نازک“ اس کو بیان کرنے کے لئے ناکافی ہے۔
مصرع ثانی میں جو مضمون ہے وہ میر کا اپنا مضمون ہوتا ہے، اور کچھ تو اپنی خوبی کے باعث، اور کچھ اس لئے کہ میر کے یہاں یہ بہت ہی عمدہ بندھا ہے، میر کے زمانے سے لے کر اب تک شعرا نے اسے اپنی گرفت میں لانے کی کوشش کی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

یوں ہے ڈلک بدن کی اس بزمین کی = میں
سرخ بدن کی جھلکے جیسے بدن کی = میں
(مصحفی)

اس کے بدن سے رنگ ٹپکتا نہیں تو پھر
لبریز آب و رنگ ہے کیوں بزمین تمام
(مصحفی)

رنگ کتنا ہے بدن کے رنگ سے کیا رنگ ہے
زرد ہو جاتی ہے ان کے جسم میں پوشاک ہر رنگ
(بھابھی بکری)

ہر رنگ نقاب چہ بند کہ از فروزش رنگ
دون چاہ تو اس دید نیر غریب
(وہ اپنے چہرے پر نقاب کیا ڈالے کہ
رنگ کی روشنی کے باعث وہ تو کپڑوں
کے اندر بھی حیاں دکھائی دیتی ہے۔)

(غالب)

پھوٹ نکلا رنگ جسم نازنیں پوشاک سے
ایک سا رکھتا ہے عالم بزمین دونوں طرف

(امیر اللہ سلیم)

آتا ہے نظر جسم کا بالے قبا رنگ
کس نور کہ انسان ہو کیا حسن ہے کیا رنگ

(وحیدالہ آبادی)

چھتا ہے نور عارض نگلوں سے اس قدر
ہو جاتی ہے سفید بھی اس کی نقاب سرخ

(امیریتائی)

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود پہ خود
رنگینوں میں ڈوب گیا بھین تمام

(حسرت موہانی)

روشن بھین ہوئی خوبی جسم نازیں
اور بھی شوق ہو گیا رنگ ترے لباس کا

(حسرت موہانی)

بھرا ہن اس کا ہے سادہ رنگیں
یا عکس سے شیشہ گلابی

(حسرت موہانی)

دیک رہا تھا بہت یوں تو بھین اس کا
ذرا سے لمس نے روشن کیا بدن اس کا

(بانی)

یہ بات بلا کسی تجزیے اور تشریح کے بھی ثابت ہے کہ اس طویل فہرست میں سب سے خراب
شعر حسرت کے ہیں در بہترین شعر معصی (دوسرا شعر) غالب اور بانی کے ہیں۔ غالب اور بانی کے
شعروں میں مضمون اور معنی دونوں نئے نئے پہلوؤں کے حامل ہیں۔ یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ دوسو برس
سے زیادہ طویل استفادے کی تاریخ کے باوجود میر کا شعر اب بھی اپنی جگہ پر قائم ہے، اور ان کے بعد میں
آنے والے بعض شعرائے اگر اس شعر کے سامنے قدم جمائے بھی رکھتے تو بس قدم ہی جمائے رکھے، میر

پر حاوی کوئی نہ ہو سکا۔

میر کے شعر میں لفظ "تہ" بڑے معر کے کالفظ ہے۔ اس کے حسب ذیل معنی یہاں کارآمد ہیں۔ (۱) جب کسی چیز، مثلاً کپڑے یا دیوار کو رنگتے ہیں تو اس پر پہلے ایک رنگ چڑھاتے ہیں جسے انگریزی میں (Primer) اور اردو میں "تہ" کہا جاتا ہے۔ (۲) جھلک، خاص کر رنگ کی جھلک۔ (۳) کسی رنگ (مثلاً مسی یا سرخی) کی ہلکی سی تحریر کے لئے بھی "تہ" کالفظ آتا ہے۔ "کیا بدن کارنگ ہے" میں کیا تن نازک ہے" سے بھی زیادہ جہیں ہیں، ملاحظہ ہو۔ (۱) ایک معنی تو یہ ہیں کیا وہ رنگ جس کی تہ پیراہن پر نظر آ رہی ہے، بدن کارنگ ہے، یا (مثلاً) اوپری لباس کے نیچے کسی اور لباس کارنگ ہے؟ (۲) بدن کارنگ کس قدر روشن ہے کہ اس کی وجہ سے لباس بھی روشن معلوم ہو رہا ہے! (۳) تیسرے معنی یہ کہ بدن کارنگ کس قدر خوب صورت (مثلاً کندنی) ہے کہ اس کی جھلک پیراہن پر نظر آ رہی ہے۔ (ملاحظہ ہو بحر کا شعر۔) (۴) چوتھے معنی یہ کہ بدن اس قدر رنگین (سرخ و سفید، گلابی، سنہرا، چمکی، سالولا وغیرہ) ہے کہ اس کے باعث اوپری لباس بھی رنگین ہو گیا ہے۔ (ملاحظہ ہو مصحفی کا شعر۔)

شعر میں رہا قائم کرنے کا یہ طریقہ خوب ہے کہ پہلے مصرعے میں جسم کی روحانی سی توصیف کی، کہ وہ اس قدر نازک ہے کہ خود جان کو اس پر حسد ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں خالص طبیعی اور جسمانی بات کہی کہ بدن سے اس قدر رنگ / روشنی پھوٹ رہی ہے کہ لباس ہی رنگین ہو گیا ہے۔ لطف یہ کہ اس توصیف میں بھی ایک طرح کی نزاکت اور روحانیت ہے۔ پھر پورے شعر پر عجب وجد اور اہواج کا رنگ چھایا ہوا ہے۔ شیکسپیر آئے اور منہ کی کھائے۔ خود میر سے یہ بات دوبارہ نہ ہو سکی۔

کیا رنگ میں شوخی ہے اس کے تن نازک کی

پیراہن اگر پہنے تو اس پہ بھی تہ بیٹھے

(دیوان دوم)

۴۴۳/۲ اس سے ذرا مشابہ مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۲۵۳/۳ جہاں جاہ حالی میں ایک اداسے طعنے، ایک خوش طبعی اور وقار ہے۔ یہاں طعنے نہیں، لیکن صباغی اور ڈرامائیت ہے۔ حکم کو اس بات پر ڈراما سا رنگ بھی ہے کہ ترک رحمتانے کسی کو زخمی اور گرفتار کیا (کاش مجھے بھی یہ اعتبار نصیب ہوتا) اور زخمی ہونے

والے پر ایک جھمٹ ہے کہ اس کے بدن میں کس قدر خون تھا! (وہ شکار حقیر سمجھا جاتا ہے جو اس قدر لاغر ہو کہ اس کے بدن میں خون ہی نہ ہو۔ ملاحظہ ہو ۳۱۹/۲۔)

حرید نکات ملاحظہ ہوں۔ ”رعن“ کو عام طور پر ”خوبصورت، دلکش“ کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ لیکن دراصل ”رعن“ دور تکے گلاب کے پھول کو کہتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں رنگوں کی فراوانی ہے۔ (زین، زین پر خون کا رنگ، شکاری کے لباس کا رنگ، گھوڑے کا سرنگی یا tawny چمکیلا رنگ۔) اس اعتبار سے ”ترک رعنا“ کی معنویت بڑھ جاتی ہے۔ پھر ”رعنا“ کی مناسبت سے ”گل کاری“ بہت خوب ہے۔ ان سب سے بڑھ کر یہ کہ شکار کو ”زینت فتراک“ کہنا۔ ”زینت“، ”رعنا“ اور ”گل کاری“ میں مناسبت تو ہے ہی، یہ نکتہ بھی ہے کہ کچھ شکار ایسے بھی ہیں جن کا درجہ اس قدر بلند ہے کہ اگر وہ فتراک سے باندھے جائیں تو یہ فتراک کی زینت ہے۔ یعنی حیرانکار بننا ہم لوگوں کے لئے باعث فخر ہوتا ہے، لیکن ہم بھی تیرے فتراک کی زینت و زین (اور اس طرح اس کے اغراض) میں اضافہ کرتے ہیں۔ ہم کوئی معمولی شکار نہیں ہیں۔ مصرع اولیٰ کے مستفہام نے شعر کی ڈرامائیت میں اضافہ کر دیا ہے۔

۳۳۳/۳ ”کوڑے کے ڈھیر“ کا مضمون باندھنا آسان بات نہیں۔ غالب اور ظفر اقبال یا آتے ہیں جنہوں نے ”کائی“ کا مضمون میر جیسی بے تکلفی سے باندھا ہے۔

مبزرے کو جب کہیں جگہ نہ ملی
من گیا سطح آب پر کائی

(غالب)

ہے دود خاک دار بہت پاک ہو ہوا
پانی ہے زیر بار بہت کائی شتم ہو

(ظفر اقبال)

ظفر اقبال کا مصرع ادنیٰ ذرا پوچھل ہے، ورنہ تینوں کا کمال یہ بھی ہے کہ ”کوڑا“ یا ”کائی“ جیسا ”غیر شاعرانہ“ مضمون اس قدر روانی اور برہنگی سے بندھا ہے کہ کسی قسم کے احساس آورد (Strain) یا زبان کے ساتھ کسی بھڑکی زیادتی کا پتہ نہیں مضمون بالکل ڈھلا ڈھلا یا سامنے آگیا ہے۔ میر نے ”دود سے“ کا

فقرہ رکھ کر مبالغے کا جواب پیدا کر دیا ہے۔ لوہور رونے کے باعث گلخن پر ایک رنگ آ جانا بھی مناسبت کا کرشمہ ہے۔ ”خزمن گل“، ”لوہو“، ”رنگ“ اور گلخن کی مراعات عمدہ ہے۔

زیر بحث شعر اور گزشتہ شعر میں سرخی کی شفق خوب پھولی ہوئی ہے لیکن یہ سرخی زندگی کی نہیں، بلکہ موت کی ہے۔ دونوں شعروں کو پڑھ/سن کر خوف کی جھرجھری سی آتی ہے، کیونکہ ان کے پیچھے جنون کی قوت اور اس کی رعونت ہے۔ ان کا ظاہر تضاد اور باطن طنز پر مبنی ہے، گویا زرد چہرے پر خون مل کر موت کے ذریعہ زندگی کی بھیا تک پیروڈی کی گئی ہو، جیسا کہ شکسپیئر کے ڈرامے (Cymbeline) میں ایلموجن (Imogen) اپنے سوتیلے بھائی کلوتن (Cloten) کی خون مناسبت پت لاش دیکھ کر پکارا اٹھتی ہے:

Ol

Give colour to my pale cheek with thy blood,

That we the borrider may seem to those

Which chance to find us.

(IV, 2 329-332)

(ترجمہ)

آ، آ

اور اپنے خون سے میرے پیسے رخساروں کو رنگین کر دے

کہ اگر کوئی ڈھونڈ نکالے تو ہم اس کی نگاہ میں

اور بھی زیادہ کریہہ اور دہشت آگئیں معلوم ہوں۔

ملاحظہ ہو ۲۰۴/۵ جہاں اسی قسم کے جنون کا اظہار ہے جیسا شعر زیر بحث میں ہے، لیکن بطور کی

وہ صورت نہیں ہے۔

۴۴۴

۱۱۹۰ کیا حال ہیں کسے عجب طرح پڑی ہے
وہ طبع تو نازک ہے کہانی یہ بڑی ہے

کیا فکر کروں میں کہ ملے آگے سے گردوں
یہ گاڑی مری راہ میں بے ڈول پڑی ہے

ایسا نہ ہوا ہوگا کوئی واقعہ آگے
اک خواہش دل ساتھ مرے جیتی گڑی ہے

۴۴۴/۱ مطلع برائے بیت ہے لیکن دلچسپی سے خالی نہیں۔ ”عجب طرح پڑی ہے“ بہت تازہ فقرہ ہے۔ اس کے معنی غالباً ”عجب معاملہ آ پڑتا، حالت آ پڑتا“ وغیرہ ہیں۔ لیکن ”طرح پڑنا“ کسی لغت میں نہ ملا۔ قاری میں بھی ”طرح افتادن“ نہیں ہے، ”طرح اعدا ہوتی“ اور ”طرح اگلند“ ضرور ہیں، لیکن دونوں کے معنی ہیں ”بنا ڈالنا“۔ اس لئے زیر بحث شعر میں ”طرح پڑنا“ سے ان کا کوئی تعلق نہیں معلوم ہوتا۔ دوسرا مصرع بھی دلچسپ ہے، کہ کہانی کا غیر دلچسپ ہونا۔ یا سننے والے کو ناگوار ہونا، یا اس میں کوئی ناٹنائستہ بات ہونا معرض بحث میں نہیں ہے۔ صرف اس بات کا ہے کہ کہانی لمبی ہے، کہیں معشوق کے حراج نازک پر گراں نہ گذرے۔ ”کہانی یہ بڑی ہے“ بھی خوب ہے، کہ کہانی کے بارے میں کچھ نہ کہنا صرف ”یہ“ کہہ دیا، گویا سب لوگ سمجھ ہی لیں گے کہ کس کہانی اور کس کی کہانی کا ذکر ہو رہا ہے۔

اس زمین میں صحفی کا دو غزلہ ہے، اور سونائے بھی غزل کہی ہے۔ سودا کی غزل ان کی بہترین غزلوں میں شمار ہونے کے لائق ہے۔ انھیں بھی شاید اس بات کا احساس تھا کہ یہ غزل بہت عمدہ ہو گئی ہے،

چنانچہ مقلدے میں تعلق ہے۔

مگر پھر ہوئی شاعری سودا کی جواںو
تم سے نہ کھینچے گی یہ کہاں سخت کڑی ہے
لیکن مجموعی حیثیت سے نہ مصحفی کا دو غزل نہ سودا کی غزل، میر کے برابر دہچرکھتی ہے۔ کڑی کہاں کا مضمون
جس طرح میر نے اس غزل میں باغداد ہے وہ میر سے دھوے کے بیوت کے لئے کافی ہے۔
کھینچتا ہی نہیں ہم سے قد خم شدہ ہرگز
یہ ست کہاں ہاتھ پر اب کتنی کڑی ہے
یہ شعر سودا یا مصحفی کی غزل میں ہوتا تو شاہ کار ٹھہرتا۔ میر کی غزل میں یہ بس اچھا شعر ہے، کیونکہ دو شعر جو میں
نے شامل انتخاب کئے ہیں وہ اس سے بہت بلند ہیں۔

۴۴۴/۲ ”مردوں“ کا لفظ اس شعر میں قیامت کا ہے، کیونکہ یہ بمعنی ”آسمان“ تو ہے ہی، لیکن اس
کے معنی ”پہرہ“، ”کوئی گول گیند سی شے“، ”تقدیر اور اس کا پہرہ“ اور ”توپ گاڑی“ بھی ہیں۔ ہر اعتبار سے
مصرع ثانی میں ”گاڑی“ مناسب اور رعایت کا شاہکار ہے۔ خاص کر ”توپ گاڑی“ تو بہت ہی عمدہ ہے،
کہ آسمان بھی توپ کی طرح تباہ کن ہے، اور توپ گاڑی بھاری ہونے کے باعث پرانے زمانے کی ہتھی
سڑکوں پر اکثر اٹک بھی جاتی تھی۔ (بعض توپیں تو اس قدر بھاری ہوتی تھیں کہ وہ بس ایک جگہ نصب
کرو دی جاتی تھیں۔) آسمان کے باعث لوگوں کو طرح طرح کی دشواریاں ہوتی ہیں، کیونکہ آسمان کو ظلم اور
نا انصافی کا منبع و فاعل کہتے ہیں۔ یہاں مضمون یہ ہے کہ میرا مقصد ولی پورا تو ہو جائے، بس یہ آسمان بچ
میں حائل ہے، وہ مٹ جاتا تو سب کام بن جاتے۔ گاڑی کا راہ میں اڑ جانا بظاہر معلوم ہوتا ہے
(برکاتی نے اسے محاورہ فرض بھی کیا ہے) لیکن کسی لغت میں نہیں ملا۔ ممکن ہے یہ میر کا اختراع کردہ
استعارہ ہو۔ پرانے زمانے کی ہتھی سڑکوں پر (جن کی سطح اکثر چکنی مٹی کی ہوتی تھی) گاڑی جب پھنس جاتی
تو اسے ایک جم غفیر کی مدد سے اٹھا کر ٹنک یا سخت زمین پر رکھنے کی سعی کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ وہ حالات
میں نہ اتنے آدنی ملتے اور نہ ایسی زمین ملتی جس پر گاڑی کو رکھا جاتا۔ لہذا گاڑی کا راستے میں اڑ جانا براہِ راست
دونوں طرف کی آمد و رفت کے بند ہو جانے کے۔ میر کا کمال یہی ہے کہ وہ بظاہر روزمرہ کی، لیکن دراصل

غیر معمولی بات کہنے میں یدِ طولی رکھتے ہیں۔ یہ کہنا تو سونے کی بات ہے کہ میری گاڑی انگ لگی ہے۔ (یہ محاورہ آج بھی بہت عام ہے) یعنی میرا کام رک گیا ہے۔ لیکن میرے راستے میں گاڑی انگ لگی ہے، یہ غیر معمولی بات ہے۔ اور اس میں معنی بھی زیادہ ہیں، کیونکہ اس میں شکلم کے پیدل ہونے، لہذا بے سرو سامان اور معمولی شخص ہونے کا کناہ ہے۔ بچار اپنی راہ کسی نہ کسی طرح پیدل گھسیٹ رہا تھا کہ راستے میں ایک بڑی گاڑی اڑی ہوئی نظر آگئی۔ اب اس کا راستہ ہی رک گیا، جو دہی سی رفتار تھی جاتی رہی۔

”گر دوں“ بمعنی ”آسمان“ کے لئے بھی گاڑی کا استعارہ بہت عمدہ ہے، کیونکہ آسمان کو ”گر دوں“ کہتے ہی اسی لئے ہیں کہ اسے غلام میں چکر کھاتا ہوا گھومتا ہوا فرض کرتے ہیں۔ غالب۔

رہات دن گردش میں ہیں سات آسمان

ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبراؤں کیا

”فکر“ بمعنی ”ترکیب“ بھی خوب ہے، کیونکہ ”فکر“ (معنی ”سوچ“ اور ”پریشانی“) میں تو شکلم ہے ہی، کہ اس کا راستہ رک گیا ہے۔ اسی ”فکر“ کو (جو غیر عملی شے ہے) ”ترکیب“ (جو عملی شے ہے) کے معنی میں استعمال کرنا کمالِ سخن طرازی ہے (ملاحظہ رہے کہ ”ترکیب، تدبیر“ کے معنی میں ”فکر“ اردو ہے، فارسی/عربی نہیں۔ اس طرح ایک ہی لفظ کو بیک وقت دو زبانوں کے معنی میں برتنا بھی دلچسپ ہے۔) تاوگی لفظ کی ایک مثال یہ بھی ہے۔ اور یہ بھی ایک طرح کی معنی آفرینی ہے کہ اس شعر کے بہت سے الفاظ میں شہ ذراورڈ کی آوازیں ہیں جن کے باعث کسی بھاری چیز کا احساس ہوتا ہے اور جن کو ادا کرنے میں تھوڑا تھوڑا کنا پڑتا ہے۔

اب ایک نکتہ اور دیکھئے: آسمان میری راہ میں ہارج تو ہے، لیکن دنیا بھی آسمان کے سہارے قائم ہے۔ لہذا اگر آسمان میری راہ سے ہٹ جائے تو دنیا ہی ختم ہو جائے گی۔ میرا مقصود پھر بھی نہ پورا ہوگا۔ لہذا تمنا پوری کرنے کے لئے جس چیز کی تمنا کر رہے ہیں وہ اگر واقع ہو جائے تو تمناؤں ہی کا قلع قمع ہو جائے گا۔ لا جواب شعر ہے۔

۳۳۳/۳ مصرع جاتی کا پیکر ہاں قد رول ہلا دینے والا اور معنی سے مملو ہے کہ باید و شاید۔ ”خواہش“ کے مونث ہونے کی وجہ سے قدیم الایام میں معصوم لڑکیوں کے زعمہ فن کئے جانے کا بھی خیال آتا ہے۔

(یہ سہ قدیم عرب میں تو تھی ہی، ہندوستان کے بھی بعض علاقوں میں میر کے زمانے تک بلکہ اس کے بعد تک رائج تھی۔) اس انسلاک کے لئے ”گزلی ہے“ کا فقرہ ”دفن کی جارہی ہے“ وغیرہ سے زیادہ پر زور ہے۔ خواہش کے معصوم ہونے، یا اس کے پودا نہ ہو جانے کے باعث اس کے نو عمر ہونے کا بھی تصور موجود ہے۔ غرض کہ ہر طرح سے یہ مفرغ موزودہ کا پیکر خلق کرتا ہے۔ ”واقعہ“ بمعنی ”موت“ سے ہم واقف ہی ہیں، لہذا ہم دیکھ سکتے ہیں کہ یہ لفظ نہ صرف شکلم کی موت بلکہ نو عمر خواہش کے زندہ گاڑے جانے کی طرف بھی اشارہ کر رہا ہے۔

نسبتی تھا میری کا ایک شعر میر کے مضمون کے کچھ قریب ہے، لیکن میر کی سی کیفیت اور ڈرامائیت نسبتی کے یہاں نہیں۔

جدا زما دل مارا بہ زیر خاک کنید
بہ ایں ستم زدہ دریک حرارِ نثواں نخت
(مجھے میرے دل سے الگ کہیں دفن کرنا،
کہ اس ستم زدہ کے ساتھ ایک حرار میں
سونا ممکن نہیں۔)

اسی طرح، امیر مینائی بھی مضمون کو چھو کر نکل گئے ہیں، لیکن ان کے یہاں معنی کی کوئی خاص خوبی نہیں، تھوڑی سی کیفیت ہے اور ”خاک بھی نہ تھا“ کا بدلتا فقرہ ہے۔

دیکھا کفنِ نثول کے ہم نے امیر کا
اک حسرتوں کی پوٹ تھی اور خاک بھی نہ تھا

نسبتی کے شعر میں دل کے زندہ دفن ہونے کا مضمون ہے، لیکن ہلکا۔ امیر کے شعر میں حسرتوں (= نا آسودہ آرزوں) کے دفن ہونے کا مضمون ہے، لیکن معنی کی کثرت نہیں۔ اور میر کی سی ڈرامائیت تو کسی کے یہاں نہیں ہے۔ میر نے دیوانِ اول میں نسبتی کے مضمون سے واضح استفادہ کیا ہے، لیکن یہاں بھی میر کا انشائیہ اور ڈرامائی اسلوب نسبتی پر بھاری ہے۔

گر ساتھ لے گڑا تو دل مضطرب تو میر
آرام ہو چکا ترے مشتِ غبار کو

میر نے دیوان اول ہی میں زیر بحث شعر کا مضمون ہلکا کر کے اور کثرت الفاظ کے ساتھ کہا ہے، اس لئے وہ بات منہ آئی۔

حسرت وصل و غم ہمد خیال رخ دوست

مر گیا میں پہ مرے جی میں رہا کیا کیا کچھ

ایک بات یہ بھی توجہ انگیز ہے کہ میر نے ”اک خواہش دل“ کہا ہے۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہے کہ بس ایک خواہش تھی اور وہ میرے ساتھ زندہ گز گئی۔ دوسرا مطلب یہ ہے کہ بہت سی خواہش تھیں، وہ سب مر گئیں۔ بس ایک باقی رہی تھی اور اسے بھی لوگوں نے میرے لاشے کے ساتھ زندہ گاڑ دیا۔ تیسرا مطلب یہ ہے کہ وہ خواہش کیا ہے، اس کو ظاہر کرنا نہیں چاہتے، صرف یہ کہتے ہیں کہ بس ایک خواہش تھی۔ (یعنی خواہش کی وضاحت نہیں کی۔) درد نے ”ایک“ کا استعمال مندرجہ ذیل شعر میں خوب کیا ہے، لیکن ان کے یہاں معنی سے زیادہ کیفیت کی کثرت ہے۔ مگر کیا شائستہ شعر ہے! یہ انداز درد پر ختم ہو گئے۔

سو بھی نہ تو کوئی دم دیکھ سکا اسے فلک

اور تو یاں تھا ہی کیا ایک مگر دیکھنا

۴۴۵

کوفت سے جان لب پہ آئی ہے
ہم نے کیا چوٹ دل پہ کھائی ہے

ایسا سوتی ہے زعمہ جاوید موقی = مرنے والا
رفض یار تھا جب آئی ہے

مرگ جنوں سے عقل گم ہے مہر ۱۱۹۵
کیا روانے نے موت پائی ہے

۴۴۵/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن ”جان“ اور ”دل“ کا توازن دلچسپ ہے۔ عرصہ ہوا میں نے لکھا تھا کہ سودا کا اسلوب عام طور پر لفظی توازن کا اسلوب ہے۔ اور میر و غالب کا اسلوب معنوی توسیع اور الفاظ کی جدلیاتی منطق کا اسلوب ہے۔ لیکن ایسا بھی ہوتا ہے کہ بعض بعض شاعروں میں دونوں اسلوب پہ یک وقت ملتے ہیں۔ میں اس رائے پر اب بھی قائم ہوں۔ مجھے توقع ہے کہ اس کتاب کے پڑھنے والے بھی اس بات کو محسوس کریں گے کہ میر کے یہاں سودا کی طرح کے لفظی توازن والے شعر بھی ہیں، اور سودا کے یہاں بھی معنوی توسیع (= معنی آفرینی) اور الفاظ کی جدلیاتی منطق (استعارہ دیکر اور اس طرح کے تخلیقی الفاظ) پر مبنی اشعار بھی ہیں۔

۴۴۵/۲ رعایت اور نئے الفاظ کا شوق اس شعر میں اس درجہ نمایاں ہیں کہ اس کا عشقیہ مضمون (یا جذباتی پہلو) دب گیا ہے۔ حافظ کا مشہور شعر سامنے رکھیے۔

ہرگز نہ میراں کہ دل زندہ شد بہ عشق
 عبت است بر جریدہ عالم دوام ما
 (جس کے دل کو عشق نے زندہ کر دیا وہ کبھی مر
 نہیں سکتا۔ دنیا کے ورق پر ہمارا دوام ثبت
 ہے۔)

محسوس ہوتا ہے کہ حافظ نے بڑا سنجیدہ اور جذبہ عشق سے لبریز شعر کہا ہے، اور میر کا شعر محض سطحی ہے۔ لیکن درحقیقت بات اتنی سادہ نہیں۔ حافظ کا شعر بے شک بہت شور انگیز ہے، لیکن میر کے شعر میں تازگی الفاظ، رعایت و مناسبت اور معنی کی فراوانی ہے۔ میر کا شعر سبک ہندی، اور خاص کر اردو کی کلاسیکی غزل کا عمدہ نمونہ ہے اور اس بات کو پھر ثابت کرتا ہے کہ ہماری کلاسیکی غزل میں مضمون اور معنی کو اہمیت حاصل ہے۔ ”جذبہ کی صداقت، گہرائی، فراوانی“ وغیرہ فردوسی چیزیں ہیں اور وہ مضمون/معنی کے تقابل کے طور پر اہم ہیں، بذات خود اہم نہیں۔

میر کا بنیادی مضمون وہی ہے جو حافظ کا ہے، لیکن معنی کے پہلو میر کے یہاں زیادہ ہیں۔ سب سے پہلے ”رفقہ یار“ پر غور کریں۔ ایک معنی تو ہوئے ”وہ جو معشوق پر، (یا معشوق کے باعث) ہوش گنوا چکا ہو۔“ اس کے معنی ہوئے ”وہ جو معشوق کی خاطر، یا عشق میں، دیوانہ ہو چکا ہو۔“ دوسرے معنی ہوئے ”وہ جو معشوق میں اس قدر محو ہو کہ گویا دنیا میں ہو ہی نہیں۔“ یعنی ”وہ جو معشوق کی خاطر، یا عشق میں، دنیا اور دنیا والوں کو ترک کر چکا ہو۔“ تیسرے معنی ہوئے ”وہ جسے یار نے چلا جانے دیا ہو،“ یعنی ”وہ جسے معشوق نے ضائع کر دیا ہو۔“ چوتھے معنی ہوئے ”وہ جو یار کے اندر گم ہو چکا ہو۔“ یعنی وہ جو اس کیفیت میں ہو جسے صوفیوں نے ”سیر فی اللہ“ کا نام دیا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۲/۳۸۸/۳۸۸) لہذا میر کا یہ فقرہ حافظ کے ”دل زندہ شد بہ عشق“ سے زیادہ معنی کا حامل ہے۔

اب لفظ ”موتی“ پر غور کریں۔ یہ قرآن میں بھی ہے، جہاں اللہ تعالیٰ فرماتا ہے: اَلْبَسَسَ ذَالِكَ بِفَادِرٍ عَلٰی اَنْ یَّحٰی الْمَوْتٰی (کیا اس کو اس بات پر قدرت نہیں کہ مردوں کو جلا اٹھے؟) ترجمہ مولانا فتح محمد خاں صاحب جالندھری۔ شعر زیر بحث میں یہ لفظ زندہ جاوید ہونے کے سیاق و سباق میں آیا ہے۔ لہذا قرآن کی آیت یہاں پر یاد آنا فطری ہے۔ گویا اللہ تعالیٰ کا ارشاد کہ وہ مرے ہوؤں کو زندہ

کر دینے پر قادر ہے، اس بات کی دلیل بن جاتا ہے کہ جو شخص مشوقِ حقیقی کے دھیان اور محویت کے عالم میں سرے وہ زندہ جاوید ہے۔ موتی خاصا غیر معمولی لفظ ہے، کیونکہ دلی کے باہر یہ اب سننے میں کم ہی آتا ہے۔ پہلے بھی یہ بہت مانوس نہ تھا، چنانچہ میر کے بہت سے مرتبین نے اسے موتی پڑھا ہے۔ فورٹ ولیم والے لکھیات میں بھی ”موتی“ درج ہے، لیکن صحت نامے میں صراحت کر دی گئی ہے کہ یہ ”موتی“ ہے۔ نول کشور ۱۸۶۸ اور عباسی اور کلب علی خاں قانع میں ”موتی“ ہے جلد اول میں ”موتی“ پر بحث کرتے ہوئے میں نے لکھا ہے (صفحہ ۱۷) ”یہ لفظ اس قدر نادر ہے کہ اچھے اچھوں نے اسے موتی پڑھا ہے۔“ جناب فرید احمد برکاتی فرماتے ہیں کہ ”موتی“ (الف مقصورہ سے) کے معنی ”مرنے والا“ نہیں۔ ”مرنے والے“ ہوتے ہیں... شعر میں جمع کا عمل نہیں اور نہ دوسرے مصرعے کو ”رفتہ یار تھے تب آئی ہے“ کہنا پڑے گا اور پہلے مصرعے میں ”ایسے موتی ہیں...“ زیرِ نظر فرہنگ میں اس لفظ کو موتی مع یائے لیتی بمعنی موت والا مراد حوتی درج کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ موتی یا موتی کی کوئی مناسب تشریح سمجھ میں نہیں آتی کہ میر نے موت پر ”می“ کا اضافہ کر کے اسمِ قائل مراد لیا ہے۔ ”برکاتی صاحب کا بیان ختم ہوا۔

اس بات سے قطع نظر کہ ”موت“ سے ”موتی“ اگرچہ قاعدے کے لحاظ سے درست ہے، لیکن موتی اعتبار سے انتہائی بھونڈا ہے، اور یہ بات میر سے مستبعد ہے کہ میر نے ”موتی“ بمعنی ”مرنے والا“ لکھا ہو۔ بنیادی بات یہ ہے کہ نسخہ فورٹ ولیم میں موتی ہی ہے۔ اور یہ لفظ اس قدر شاذ ہے کہ کئی مرتبین میر نے اسے ”موتی“ پڑھا ہے۔ لہذا یہ بات الگ ہے کہ میر نے غلط لکھا کہ صحیح بیان بہر حال قائم رہتا ہے کہ موتی نادر لفظ ہے۔ برکاتی صاحب کا یہ قول بالکل درست ہے کہ عربی قاعدے کی رو سے موتی واحد نہیں جمع ہے۔ اور خود قرآن پاک کی آیت، جو میں نے نقل کی، اس کے ثبوت کے لئے کافی ودانی ہے۔ لیکن عربی کی بہت سی جہیں اردو میں واحد آتی ہیں، مثلاً احوال، اخبار، طوائف، اخلاق، وغیرہ۔ موتی بھی دلی میں بالاتفاق واحد بولا جاتا ہے یعنی میت یا موت۔ یہ ضرور ہے کہ عالمِ قسم کے لوگ اسے اس معنی میں کم بولتے ہیں، لیکن کوئی بھی دلی والا موتی بمعنی میت/مٹی/موت بچکان لے گا۔ مزید یہ کہ آتش نے کم سے کم دو شعروں میں موتی استعمال کیا ہے۔ اور کیوں نہ ہو، جب وہ میر کے مضامین کو بکثرت برتنے لگے۔

۲۰ نہیں جس کا کوئی اس کا خدا ہے پوچھنے والا

اٹھاتے ہیں ملائک آکے بے وارث کے موتی کو

(۲) دل پڑمروہ ہوتا ہے تھکفٹہ کوئے جاناں میں

ہوئے باغِ جنت زندہ کر دیتی ہے موتی کو

یہاں پہلے شعر میں موتی بے شبیہ واحد ہے، اور دوسرے شعر میں بھی موتی کا واحد ہونا قطعی ممکن ہے۔ جناب شاہ حسین صہری نے مطلع کیا ہے کہ ان کے علاقے (اورنگ آباد) میں ”موتی“ اس طرح استعمال ہوتا ہے کہ اگر کوئی کہیں مر جائے تو کہتے ہیں فلاں کے گھر میں موتی ہوگئی۔

اب شعر کی مزید خوبصورتیوں پر غور کریں۔ ”آئی“ بمعنی ”موت“ بھی ہے، اور اس مفہوم میں یہ موتی کے ضلع کا لفظ ہے۔ ”آئی“ بمعنی آنا کا ماضی اور ”رزنہ“ بمعنی ”رفتن“ کا ماضی میں بھی ضلع کا تعلق ہے۔ سید محمد خاں رند نے مضمون کو تھوڑا سا بدل کر کہا ہے، لیکن ان کا استفادہ بہتر ہے آتش وغیرہ کے استفادے سے، کیونکہ ان کا شعر مکمل ہے اور مضمون میں مبالغہ لطیف جاتی وسعت۔

اس کے کٹھے ہیں ذمہ جاوید

نیمتی ان کی عین ہستی ہے

۳۳۵/۳ یہ کیفیت کا بہترین شعر ہے، لیکن یہاں بھی میر رعایت سے باز نہیں آئے ہیں۔ ”بھنوں“ نہ صرف قمیص کا لقب تھا، بلکہ خود اس کے معنی بھی دیوانہ، جنون زدہ“ ہیں۔ لہذا ”بھنوں“ اور ”دوانے“ میں مناسبت ہے۔ اس مناسبت سے معنی میں بھی اضافہ ہو رہا ہے، ورنہ مصرع یوں کر دیں تو معنی کا ایک بڑا حصہ کم ہو جائے۔

کیا بپارے نے موت پائی ہے

لفظ ”دوانے“ میں خمسین، احترام، محبت، رنج سبھی کچھ ہے، جب کہ ”بپارے“ میں بس ذرا سار رنج ہے، اور وہ بھی نہایت رسمی قسم کا۔ لفظ ”بھنوں“ اور ”دوانے“ کو یک جا کرنے میں ٹکرا نہیں ہے، بلکہ بھنوں بطور علم اور دوانہ بطور اسم صفت ایک دوسرے کو مضبوط کر رہے ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ خود لفظ ”دوانے“ میں بھی اس جگہ ایک علیت ہے، گویا بھنوں کا دوسرا نام ”دوانے“ ہو۔ مصرعِ ثانی میں انتہائی بھی خوب ہے، کیونکہ اس میں لفظ ”دوانے“ کی طرح خمسین، احترام، محبت، استعجاب سبھی تاثرات موجود ہیں۔ پھر بھنوں اور دیوانے کی مناسبت سے ”مقتل گم“ بھی بہت خوب ہے۔

ان سب تشریحات کے باوجود شعر میں بعض پہلو بہم رہ جاتے ہیں۔ مجنوں کو سرے تو عرصہ ہوا۔ لیکن شعر کا انداز کچھ ایسا ہے جیسے کسی تازہ واقعے پر رائے زنی ہو رہی ہو۔ گویا شکلم کے لئے مجنوں اور لیلیٰ کا افسانہ واقعہ گزر نہیں چکا، بلکہ ہر وقت، فوری طور پر، اس کی آنکھوں کے سامنے رہتا ہے۔ پھر مجنوں کی موت میں کوئی ایسی خاص ڈرامائی بات نہیں (جیسی مثلاً فرہاد یا ہیر کی موت میں تھی) کہ اس کا تذکرہ خاص طور پر کیا جائے۔ ممکن ہے مراد یہ ہو کہ مجنوں دراصل مر نہیں بلکہ زندہ جاوید ہے، اور عقل اس بات پر محو حیرت ہے کہ ایک معمولی بادیہ نشین کو موت کے بدلے حیات جاودا نصیب ہوئی۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ مجنوں کی موت سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اس کی موت عالم دیوانگی میں ہوئی۔ لیکن اس کی دیوانگی میں بھی ایک فرزانگی تھی اور سینٹ فرانس کی طرح چرند پرند اس سے مانوس تھے۔ یا پھر مراد یہ ہو کہ فارسی، بلکہ دنیا کے تین بڑے شاعروں، نظامی، خسرو اور جامی نے مجنوں کے عشق پر مثنویاں لکھیں یہ اعزاز اور کسی کو بھی نصیب نہ ہوا۔ امکانات کی یہ کثرت اور تنوع شعر کے لطف میں اضافہ کرتے ہیں۔

۴۴۶

دانتہ اپنے جی پر کیوں تو جٹا کرے ہے
اتکا بھی میرے پیارے کوئی کڑھا کرے ہے

ہم طور عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
بیٹے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے

اس بت کی کیا شکایت راہ و روش کی کریئے
پردے میں بدسلوکی ہم سے خدا کرے ہے

ایک آفت زماں ہے یہ میر عشق پیشہ
پردے میں سارے مطلب اپنے ادا کرے ہے

۴۴۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون کو ۴/۱۳ پر بہت ہی بہتر ادا کیا ہے۔

۴۴۶/۲ کیفیت، اور پیکر کی تازگی (بیٹے کے اندر کوئی دل کو ملتا رہتا ہے) کے لحاظ سے یہ شعر غیر معمولی ہے۔ مصرع اولیٰ میں ابہام بھی خوب ہے۔ (۱) ہمیں یہ نہیں معلوم کہ عشق کا طور کیا ہوتا ہے۔ یعنی ہمیں معلوم نہیں کہ عشق اپنے لوگوں کے ساتھ کیا سلوک کرتا ہے۔ (۲) ہمیں عشق کا طریقہ نہیں معلوم۔ یعنی ہم عشق کرنا نہیں جانتے۔ اس شعر کا مضمون (خاص کر مصرع ثانی کا پیکر) میر کا اپنا معلوم ہوتا ہے۔ کئی شعرا نے اس کی تقلید کی ہے۔ خود میر نے ”کئی بار کہا ہے۔“

کس غم میں مجھ کو یارب یہ چلا گیا ہے
دل ساری رات جیسے کوئی ملا گیا ہے

(دیوان دوم)

عشق و محبت کیا جانوں میں لیکن اتنا جانوں ہوں
اندر ہی سینے میں میرے دل کو کوئی کھاتا ہے

(دیوان ہفتم)

اس مضمون پر شیفہ کا شعر زباں زد خاص و عام ہے۔

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفہ
اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی
سینے میں آگ کا مضمون ادروں نے بھی کہا ہے۔ بعض رسائل ۱/۲۲۵ پر ملاحظہ ہوں۔ فانی نے کانٹے کا ٹیکر
خوب استعمال کیا ہے۔

معلوم نہیں کیا ہے محبت لیکن
کانٹا دل میں کھنگ رہا ہے کوئی
اس میں کوئی شک نہیں کہ فانی کا شعر بہت خوبصورت ہے، لیکن سینے کے اندر دل کو ملنے کا مضمون میر کے
بعد صرف جرأت کے یہاں نظر آیا۔ معلوم ہوتا ہے جرأت نے میر کا جواب لکھا۔ اور ایمان کی بات یہ ہے
کہ خوب لکھا۔

پوچھو نہ ہجر کی شب جرأت سے میرے صاحب
دل ساری رات جیسے کوئی ملا گیا ہے

۳۳۶/۲ لفظ ”پردہ“ اس شعر میں بڑے غضب کا ہے۔ اس کے حسب ذیل معنی یہاں مناسب ہیں۔
(۱) چھپ کر۔ (۲) آڑ لے کر۔ (۳) بہانے سے۔ (۴) شکل میں۔ دارغ تو صرف یہاں تک پہنچے تھے۔

ہے وہی قہر وہی جبر وہی کبر و غرور
بت خدا ہیں مگر انصاف نہ کرنے والے

لیکن میر (یعنی اس شعر کے متکلم) نے ایک طرف تو جن کو ہی خدا قرار دے یا، اور دوسری طرف یہ کہا کہ اللہ نے بت بتائے ہیں اس لئے وہ ہم عاشقوں کے ساتھ سخت معاملہ کریں۔ تیسری طرف میر (یا ان کا متکلم) یہ کہہ رہا ہے کہ بت بھی خدا کا جلوہ ہیں۔ یا خدا کے جلوے کے حامل ہیں۔ پھر ایک پہلو یہ بھی ہے کہ خدا براہ راست کام نہیں کرتا۔ بلکہ اسباب ایسے پیدا کرتا ہے کہ جن کے باعث عاشقوں کی زندگی مشکل ہو۔ سرنار جعفری نے صحیح لکھا ہے کہ بعض اوقات میر کا ”محبوب“ معشوق حقیقی یعنی خدا کی ذات میں بھی گم ہو جاتا ہے۔ اس محبوب کی راہ درویش کی شکایت کرتے وقت میر بے باک ہو جاتے ہیں اور کہہ دیتے ہیں کہ پردے میں بدسلوکی ہم سے خدا کرے ہے۔“ لیکن ہمیں یہ بات بھی ملحوظ رکھنی چاہئے کہ میر (یا کلاسیکی شعرا) کے یہاں اس طرح کے بیانات مضمون کی خاطر بھی ہیں، اور ان کو سراسر ذاتی بیان قرار دینا ان کے معنی کو سمجھ دو کر دیتا ہے۔ چنانچہ یہی میر جو جنوں کو خدا کا پردہ قرار دیتے ہیں، اس کے برعکس بھی کہتے ہیں کہ زمانے کی شکایت ہو یا آسمان کی، کتنا یہ اسی معشوق ہی سے ہے۔

دہر کا ہو گلہ کہ شیوہ چرخ

اس ستم گر ہی سے کنایت ہے

(دیوان دوم)

شیخ عطار نے ”تذکرۃ الاولیاء“ میں لکھا ہے کہ جب حضرت ذوالنون مصری کو اللہ نے اٹھالیا تو لوگوں نے آپ کی پیشانی پر یہ کلمات لکھے ہوئے دیکھے: ”هذا حبیب اللہ مات فی حب اللہ وهذا قاتل اللہ مات من سیف اللہ۔“ (یہ اللہ کا حبیب ہے، اللہ کی محبت میں مرا، اور یہ اللہ کا قاتل ہے، اللہ کی تلوار سے مرا۔) ظاہر ہے کہ میر کا شعر اس کیفیت کو نہیں پہنچتا۔ لیکن اس کا سلسلہ وہی ہے، کہ عاشق تک جو کچھ پہنچے اسے وہ معشوق حقیقی کی طرف سے سمجھے۔ میر کے شعر میں بے صبری ہے، کہ وہ صعوبات عشق کو بدسلوکی سے تعبیر کر رہے ہیں۔ یا پھر یہ کہ معشوق مجازی کی طرف سے جو دل شکنی یا بدسلوکی ہوتی ہے اسے وہ (۱) نقد بر الہی قرار دیتے ہیں یا (۲) اللہ کے اشارے پر مبنی قرار دیتے ہیں۔ یا پھر (۳) معشوق مجازی کو خدا کا پردہ قرار دیتے ہیں۔ ہر صورت میں معشوق حقیقی اور معشوق مجازی کی طرف اشارہ مشترک رہتا ہے۔ یہ تہ داری ہماری غزل کا خاصہ ہے۔ اس کی بنا پر طرح طرح کے ابہام پیدا ہوتے ہیں۔ قدر بگڑی نے غالب کو اپنی غزل اصلاح کے لئے بھیجی مطلع تھا۔

لا کے دنیا میں ہمیں زہر قتا دیتے ہو

ہائے اس بھول بھلیاں میں دغا دیتے ہو

غالب نے ردیف ”ہو“ کو ”ہیں“ کر دیا اور لکھا، ”صیغہ جمع رکھ دیا تا کہ خواہاں اور ہٹاں کی طرف ضمیر راجع ہو یا شخص واحد کی طرف... اب خطاب معشوقان مجازی اور قضا و قدر میں مشترک رہا۔“ یعنی بنیادی بات یہ ہے کہ کلام تہ دار ہو، اس سے ایک سے زیادہ مقصود حاصل ہو سکیں۔ معنی آخری اسی طرز کلام کو کہتے ہیں۔ بہادر شاہ ظفر کے ایک شعر میں کچھ میر کا سا مضمون اس شوخی اور خوش طبعی لیکن اندر اندر سنجیدگی سے بندھا ہے کہ بے ساختہ داد نکلتی ہے۔ جو لوگ بعض مغربی شعرا کے ہارے میں اس بات پر صفحے کے خمسنی صفحے سیاہ کر دیتے ہیں کہ ان کے یہاں یہ بات نہیں نکلتی کہ شاعر سنجیدہ ہے یا عاثر/اپنا/مخاطب کا مذاق اڑا رہا ہے ان کو چاہئے کہ اردو فارسی غزل کی تہ داریاں دیکھیں بہر حال ظفر کا شعر ہے۔

میں نے پوچھا اس سے تیرا کیا ہوا حسن و شباب

ہنس کے بولا وہ صنم شان خدا تھی میں نہ تھا

میر کے شعر میں ”بدسلوکی“ بھی دلچسپ لفظ ہے، کیونکہ بظاہر یہ لفظ معشوق کے ظلم و جور کے لئے بہت ہلکا ہے۔ ”بدسلوکی“ تو اس وقت بولتے ہیں جب (مثلاً) کوئی کسی کو بزم سے نکال دے یا ہمارے سے گفتگو کرے۔ یہاں میر نے اسے معشوق/خدا کے معاملات سے متعلق کر کے عشق کو روزمرہ زندگی سے قریب کر دیا ہے، اور خود معشوق حقیقی کو گویا زمین پر اتار لیا ہے۔ یہیں سے میر کے شعر میں یہ نکتے بھی نکلتے ہیں کہ (۱) میں معشوق کی کیا شکایت کروں، یہاں تو خدا بھی چھپ کر ہم سے سخت سلوک کرتا ہے۔ (۲) بت ہمارے سامنے ہیں، خدا پوشیدہ ہے، پوشیدہ رہ کر بھی اس کا سلوک سخت ہے۔ یا للعجب۔

۳۳۶/۴ یہ شعر ایک طرح سے گزشتہ شعر کی شرح، یا اس پر اظہار رائے ہے۔ لیکن اس میں دلچسپ ترین بات یہ ہے کہ پردے میں مطلب کو ادا کرنے کے باعث میر کو ”آفت زمانہ“ کہا گیا ہے۔ ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ اس شخص کو آفت زمانہ کہتے جو اپنی بات کو کھول کھول کر ادا کرتا، اور اس طرح نکتے کا دروازہ کھولتا۔ لیکن کہا یہ جا رہا ہے کہ میر اپنے سارے مطلب پردے میں ادا کرتا ہے۔ لہذا اس کا مطلب یہ ہوا کہ جس جگہ اور جس زمانے کا ذکر ہے وہاں کسی قسم کی پابندی ہے، یا آزادانہ گفتگو کو برا سمجھا جاتا ہے، یا پھر

میر کے دل میں ایسے اسرار ہیں جن کو ظاہر کرنے میں قتنے یا غلط فہمی کا اندیشہ ہے۔ لیکن میر پھر بھی انھیں پردوں، استعاروں کی صورت میں ظاہر کر دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا شخص آفت زماں تو ہوا ہی، کیونکہ جو بھی اس کی بات سمجھ لے گا وہ ان اسرار سے واقف ہو جائے گا جن کے افشا میں قتنے اٹھ کھڑے ہونے کا امکان ہے۔

اس سلسلے میں ۱/۳۶ بھی ملاحظہ ہو جہاں میر نے ریختہ کو خن کا پردہ قرار دیا ہے۔ لیکن یہی پردہ یا یہی خن پھر ان کا فن ٹھہرا۔ شعر زیر بحث میں لفظ ”مطلب“ بھی خوب ہے، کیونکہ اس کے دو معنی ہیں۔ (۱) کوہ باتیں جن کا کہنا مقصود ہے، یعنی اپنا مانی اضمیر۔ (۲) اپنے مطلب کی باتیں، مثلاً ”مجھے تم سے عشق ہے“ وغیرہ۔ معنی (۱) سے ”معشوق کی باتیں“ بھی مراد ہو سکتی ہے، جیسا کہ مولانا روم کے مشہور شعر میں ہے۔

خوشتر آں باشد کہ سر دلبراں

گفتہ آید در حدیث دیگران

(بہتر یہی ہوتا ہے کہ معشوقوں کے

اسرار دوسروں کی باتوں کے

پردے میں ادا ہوں۔)

”اک آفت زماں ہے“، تجسینی بھی ہو سکتا ہے جس طرح بعض حالات میں ”ظالم“، تجسینی لفظ

ہو سکتا ہے۔ لہذا پردے پردے میں بات کرنے والا شخص گویا اس فن کا ماہر ہوا، کہ کچھ کہتا بھی نہیں، اور سب کچھ کہہ جاتا ہے۔

۴۴۷

۱۴۰۰

کار دل اس مہ تمام سے ہے
کاہش اک روز مجھ کو شام سے ہے کاہش=مکھتا

شعر میرے ہیں گو خواص پسند
ہ مجھے مکتلو عوام سے ہے

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا
ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے

۴۴۷/۱ مطلع یہاں بھی براے بیت ہے۔ لیکن کئی دلچپ رعایات کے باعث خالی از لطف بھی نہیں۔ ”مہ تمام“ کے اعتبار سے ”کاہش“ اور ”شام“ دلچپ ہیں۔ ”کاہش“ اور ”مہ“ میں مناسبت ہے۔ ”تمام“ اور ”کاہش“، اور ”مہ“ اور ”شام“ میں رعایت ہے۔ ”روز“ سے مراد ”ہر روز“ ہے، لیکن پہلی نظر میں دھوکا ہوتا ہے کہ ”اک روز“ یعنی بس ایک ہی دن کی بات ہو رہی ہے۔ ایسا اسلوب ہمیشہ خوش گوار نفاذ پیدا کرتا ہے۔ ”روز“، ”مہ تمام“ اور ”شام“ میں رعایت ظاہر ہے۔

۴۴۷/۲ یہ شعر سادگی میں کثیر المصوحیت اور ابہام کا عمدہ نمونہ ہے۔ سامنے کے معنی تو ہیں کہ اگرچہ میرے سب شعر خواص پسند ہیں، یعنی خواص کو پسند آنے کے لائق ہیں، لیکن مجھے بوجہ کم قدری پا کسی اور مجبوری کے باعث عوام سے بات کرنا پڑتی ہے۔ ذرا سا غور کریں تو کم سے کم چار معنی اور سمجھ میں آتے ہیں۔ (۱) میرے شعر خواص کو پسند آتے ہیں، لیکن میں ان کی پروا نہیں کرتا، میں تو عوام سے بات کرتا

ہوں۔ (۲) میرے شعر خواص پسند ہیں، لیکن ان کو شعر سنانا بیکار ہے۔ یادہ لوگ میرے شعروں کے اہل نہیں، یا انہیں ان شعروں سے کوئی فائدہ نہ ہوگا۔ لہذا میں عوام کو اپنا مخاطب بناتا ہوں۔ (۳) میرے شعروں کو اس قابل ہیں کہ خواص انہیں پسند کریں، لیکن میرا اصل پیغام تو عوام کے لئے ہے، کیونکہ مجھے ان کی اصلاح منظور ہے، یا ان کی روحانی ترقی منظور ہے۔ (۴) میرے شعروں خواص کے لئے ہیں، لیکن میری مکتلوں عوام کے لئے ہے۔ یعنی عوام میرے اشعار نہ سمجھیں گے، میں ان سے عام فہم زبان میں بات چیت کرتا ہوں۔ میری شاعری کے مفروضی سامعین (target audience) خواص ہیں، اور میری مکتلوں کے مفروضی سامعین (target audience) عوام ہیں۔

ظاہر ہے کہ ان میں سے بعض معنی کو سیاسی رنگ دے کر میر کو ”عوامی“ شاعر ثابت کیا جاسکتا ہے، اور اس تعبیر کے لئے کلام میر سے سند بھی لائی جاسکتی ہے، مثلاً

جیسی عزت مری دیواں میں امیروں کے ہوئی
وہی ہی ان کی بھی ہوگی مرے دیوان کے بیچ

(دیوان دوم)

لیکن کسی متن کی ایسی تعبیر کرنا جس کا وجود صاحب متن کے زمانے میں ممکن نہ رہا ہو، غلط تو نہیں، لیکن ذرا متدش ضرور ہے۔ لیکن یہاں تک تو بہر حال کوئی ہرج نہیں کہ ”عوامی/سیاسی“ معنی بھی اس شعر کے ایک معنی قرار دے لئے جائیں۔ اسی طرح، ایک فلسفیانہ معنی بھی ممکن ہیں۔ جیسا کہ آگے بیان ہوگا، ان معنی کا حوالہ ابن رشد کے تصورات پر قائم ہوتا ہے۔

مسلمان مفکروں کے یہاں بہت شروع ہی میں اس مسئلے پر غور و فکر اور بحث و تحقیق کا دروازہ کھل گیا تھا کہ بہت سے ”فلسفیانہ“ مسائل ایسے ہیں جو عقل کی رو سے ثابت ہیں، لیکن جو مذہب یا عقیدے کی رو سے غلط یا ناممکن ہیں۔ علی ہذا القیاس، بہت سے مذہبی، اور عقیدے پر مبنی، معاملات ہیں جو عقل کی رو سے ثابت نہیں ہو سکتے۔ پھر ایسی صورت میں ”فلسفی“ کو کیا راہ اختیار کرنی چاہئے؟ ظاہر ہے کہ عقل اور کشف، اور استدلال اور عقیدے میں اکثر جابین ہو جاتا ہے۔ اور ”فلسفی“ (یعنی وہ شخص جو کائنات کو عقل و استدلال کی روشنی میں سمجھتا چاہتا ہے) کے لئے یہ ممکن ہے کہ وہ عقل سے دست بردار ہو، اور نہ یہ ممکن ہے کہ وہ عقیدے سے دست بردار ہو۔ ابن رشد نے اس مسئلے کا حل یہ پیش کیا کہ ”فلسفہ“ اور مذہب میں کوئی تضاد نہیں۔ دونوں کی سچائیاں الگ الگ عالم سے ہیں۔ اور یہ لازم نہیں کہ جو چیز فلسفے

کے عالم میں سچ ہو، وہ عقیدے کے عالم میں بھی سچ ہو۔ ابن رشد کے اس حال کو عام مسلمان معاشرے نے قبول نہیں کیا، لیکن مغرب میں اسپنوزا (Spinozo) اور پھر کانٹ (Kant) نے بظاہر از خود ایسے نتائج نکالے جو ابن رشد کے نتائج سے مشابہ ہیں۔ اسپنوزا نے دو طرح کی سچائیوں میں فرق کیا۔ ایک کو اس نے ”عام لوگوں کے لئے قابل قبول سچائی“ (Vulgar acceptable truth) کہا۔ (Vulgar) بمعنی ”سفیمانہ“ نہیں، بلکہ بمعنی ”عام“ اور دوسری کو اس نے فلسفیوں کے لئے قابل قبول سچائی (Philosopher's acceptable truth) کہا اور قرار دیا کہ دونوں میں تقابلی ضروری ہے اور نہ ممکن۔ کانٹ نے اپنے طور پر اس مسئلے کا حل یہ پیش کیا کہ بعض معاملات خالص عقل کے دائرے سے باہر ہیں اور وہ بس اس لئے صحیح ہیں کہ سب لوگ انہیں صحیح مانتے ہیں۔ کانٹ کا کہنا تھا کہ انسانی عقل میں یہ قوت ہی نہیں کہ وہ خدا، انسانی آزادی، لافانییت وغیرہ تصورات کا ادراک کر سکے۔

یہ بات ظاہر ہے کہ میر کے زیر بحث شعر کی ایک تعبیر یہ بھی ہو سکتی ہے کہ میری باتیں تو دراصل حقیقی سچائیوں کی حامل ہیں، یعنی ایسی سچائیوں کی جو فلسفی کو قابل قبول ہوں، یا پھر وہ کانٹ کی طرح کی سچائیاں ہوں جو انسانی دماغ سے باہر ہیں۔ لیکن مجھے عوام سے گفتگو کرنی ہے، لہذا میں اپنی بات کو ان کی سطح تک محدود رکھتا ہوں۔ یہ بات بھی ظاہر ہے کہ ہم اس شعر کی جو بھی تعبیر کریں۔ لیکن اس کا مضمون یہی رہتا ہے کہ ہمیں جو کہنا چاہئے، یا ہم جو کہنا چاہتے ہیں، وہ اس بات سے بہت مختلف ہے جو ہم کہتے ہیں۔ بقول ایٹ (T.S. Eliot) ”ہر لقمہ ایک کتبہ ہزار ہے۔“

ممکن ہے میر نے شا کر ناجی سے کچھ استفادہ کیا ہو۔

کیوں پسند اس شاہِ خواباں کو نہیں

شعر میرا دردِ خاص و عام ہے

ناجی کے شعر میں پر لطف تاویہ ہے کہ شاہِ خواباں کو شکلم کا شعر شاید اسی لئے پسند نہیں کہ اس کا شعر دردِ خاص

و عام ہے۔ خود میر نے ایک شعر میں عجب طنز اور رنج بھری بات کہی ہے۔

گفتگو ہاتھوں سے ہے ورنہ

میر جی بھی کمال رکھتے ہیں

(دلیوان اول)

گو یا ایک سطح پر شکلم/ میر کو اعتراف ہے کہ میں مکمل کمال سخن کا اظہار نہیں کرتا، کیونکہ میرے سننے والے ناقص ہیں۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ میں خود کو صاحب کمال ہوں، لیکن میرے سننے والے ناقص ہیں اور میرے کمال تک نہیں پہنچ سکتے۔ عربی نے غالباً اسی جذبے کے تحت کہا تھا۔

حدیث مطلب ما دعاے زیر لبی ست
کہ اہل بزم عوام اند و گفتگو عربیست
(ہمارے مقصد کی بات وہ دعا ہے جو
زیر لب بیان ہو، کیونکہ اہل بزم تو عامی
ہیں اور میری بات عربی (خواص کے
لئے) ہے۔)

ولی نے بھی کہا ہے۔

اے ولی قدر ترے شعر کی کیا بوجھے عوام
اپنے اشعار کو ہرگز تو نہ دے جز بنواص

۴۴۷/۳ یہ شعر گویا گزشتہ شعر پر شرح (Commentary) یعنی اظہار خیال ہے۔ اگر دیوان دوم ہی کا یہ شعر سامنے ہو تو بات اور واضح ہو سکتی ہے۔

دل اور عرش دونوں پہ گویا ہے ان کی میر
کرتے ہیں باتیں میر جی کس کس مقام سے

یعنی شکلم/ میر پر کوئی مضمون بند نہیں۔ وہ زمین، آسمان، جسم، روح، بھوک، سیرابی، نفرت، محبت، ہر مقام سے (یا ہر مقام کے بارے میں) گفتگو کر سکتا ہے۔ لہذا اس کو سمجھنے والا بھی ایسا ہونا چاہئے جس کی نظر اتنی ہی گہری اور جس کا روحانی/ باطنی سفر اتنی وسعتوں کو محیط ہو۔ محمد حسن عسکری نے ”مقام“ سے مقام صوفیا مراد لی ہے اور کہا ہے کہ یہاں اشارہ یہ ہے کہ ہم مختلف مقامات عرفا سے گزرتے رہتے ہیں اور وہاں کی بات کرتے ہیں۔ لہذا ہمیں وہی سمجھ سکتا ہے جو ان مقامات سے آگاہ ہو۔ اس مفہوم میں کوئی قباحیت نہیں۔ لیکن شعر کو اسی تک محدود کر دینا ٹھیک نہ ہوگا۔ دیوان دوم کا جو شعر میں نے نقل کیا اس سے تو یہ صاف

ظاہر ہی ہے کہ ”مقام“ سے مراد کیفیت کے علاوہ جغرافیائی مقام، تجربے کے مختلف منازل وغیرہ بھی ہو سکتا ہے۔ اسی طرح ”مقام“ سے ”مقام موسیقی“ مراد لینے میں بھی کوئی حرج نہیں۔ خاص کر جب میر کو اپنے شعر کے آہنگ، اور اس کے تنوع کا خاصا احساس بھی تھا۔ اگلا نکتہ یہ ہے کہ فارسی میں بات کو سمجھنے یا سمجھ جانے کے لئے ”پہن رسیدن“ اور اردو میں ”بات تک پہنچنا“ مستعمل ہے۔ اس اعتبار سے ”خن“ اور ”مقام“ میں ضلع کا ربط ہے۔

مصرع اولی کے انشائیہ/استفہامیہ کو اگر فانیہ فرض کریں تو ایک دلچسپ معنی یہ نکلتے ہیں کہ میر کو سمجھنا کس قدر سہل ہے! وہ ہر بات ایک مقام (درجے صوفیانہ مقام، مقام موسیقی وغیرہ) کے حوالے سے کہتا ہے۔ اگر وہ مقام معلوم ہو جائے، یا یہی بات معلوم ہو جائے کہ میر کے خن میں مقامات کو مرکزی مقام حاصل ہے، تو اس کو سمجھنا بہت سہل ہو جائے۔ دلچسپ شعر ہے۔

۴۴۸

برسوں لگی رہی ہیں جب مہر و مہ کی آنکھیں
تب کوئی ہم سا صاحب صاحب نظر بنے ہے

۴۴۸/۱ اس مضمون کا ایک شعر ہم ۲۵۵/۳ پر دیکھ چکے ہیں۔

مت بھل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں
(دیوان اول)

اس شعر کی بعض خوبیوں کا مطالعہ ہم نے ۲۵۵/۳ کے تحت کیا ہے۔ اسے خان آرزو کا تقریباً ترجمہ بھی کہا جا سکتا ہے۔

بور مشکل گر آساں نیو: جامع بدست افتد
کند تا آدی پیدا فلک بیاری گرد
(یہ بڑی مشکل بات ہے کہ کوئی جامع نسخہ آسانی سے
ہاتھ آجائے۔ جب تک کہ وہ آدی پیدا کرے کرے
فلک کو بہت چکر کاٹنے پڑتے ہیں۔)

خان آرزو کے شعر میں ربط کی ذرا کمی ہے۔ میر نے زیر بحث شعر میں مہر و مہ کی آنکھیں لگی رہنے اور دوسرے مصرع میں صاحب صاحب نظر بننے کا مضمون رکھ کر بات مکمل کر دی۔ مہر و مہ کی آنکھیں لگی رہی ہیں کہ متحد و مطلب ہو سکتے ہیں۔ (۱) مہر و مہ نے برسوں انتظار کیا ہے۔ (آنکھیں لگی رہنا = انتظار کرنا۔)
(۲) مہر و مہ نے ٹکٹلی لگا کر دیکھا ہے، یعنی مہر و مہ نے بہت غور و فکر (Concentrate) کیا ہے۔ ایک لمحے کے لئے بھی غافل نہیں ہوئے ہیں۔ (۳) مہر و مہ نے ہم کو برسوں تک اپنی نگاہوں میں رکھا ہے، یعنی

وہ ہمیں دیکھا کئے ہیں۔ اس مضمون کی رو سے شکلم خود کو مہر و مہ کا ”نظر کردہ“ بتا رہا ہے، جس طرح صوفی اپنے خاص لوگوں پر روحانی نظر ڈال کر انہیں نظر کردہ کرتے تھے اور روحانی قوت سے مالا مال کرتے تھے۔ آنکھیں لگی رہنے کے اعتبار سے صاحب نظر بننا خوب ہے۔ بایوں کہیں کہ مصرع اولیٰ میں آنکھیں لگی رہنے کا ذکر نہ ہوتا تو ”صاحب نظر“ میں وہ لطف نہ ہوتا۔ ”صاحب“ کی تکرار بھی خوب ہے، کہ پہلا تو خطابیہ ہے (اے صاحب!) اور دوسرا مرکب کا مضاف ہے۔ ممکن ہے ”صاحب“ بمعنی ”ساتھی“ ہو، اور شعر کا مخاطب کوئی دوست یا معشوق ہو، کہ تمہارے ساتھیوں میں سے ہم جیسا صاحب نظر حب بن سکتا ہے جب مہر و مہ کی آنکھیں برسوں لگی رہی ہوں۔ ہم جیسا شخص آسانی سے نہیں پیدا ہوتا۔ ایک امکان یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ”صاحب“ سے اللہ تعالیٰ مراد ہو۔ شاہ عبدالقادر صاحب دہلوی کے ترجمہ قرآن میں جگہ جگہ ”اللہ تعالیٰ“ کی جگہ ”اللہ صاحب“ ملتا ہے۔ اور ”قطب مشتری“ (معصف و جمی/ و جمی) میں ہے۔

جو صاحب سوں راضی ہوں یک دل ایچھے

اس آسان ہووے جو مشکل ایچھے

اس اعتبار سے، اقبال کی طرح میر بھی اللہ تعالیٰ کے سامنے اپنی قدرو قیمت بیان کر رہے ہیں، کہ اے اللہ، ہم جیسا صاحب نظر آسانی سے نہیں بنتا (یہ تیرا ہی قانون ہے۔) خالق کے سامنے مخلوق اپنی قدرو قیمت کا اظہار کرے اور اس کو بتائے کہ ہم اپنا مشکل نہیں رکھتے، یہ مضمون پر اپنی شاعری میں عام ہے۔ اسی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق کے سامنے عاشق اپنی خوش چینی اور رفیع القوسی کا اظہار کرے۔ چنانچہ حافظ کا مشہور شعر ہے۔

شعبے مجنوں بہ لیلیٰ گفت کاے معشوق بے ہمتا

ترا عاشق شود پیدا و لے مجنوں نہ خواہ شد

(ایک رات مجنوں نے لیلیٰ سے کہا کہ اے بے نظیر

معشوق، تجھے عاشق تو بہم پہنچ جائیں گے لیکن مجنوں

نہ ہوگا۔)

دیوان سوم

ردیفی

۴۴۹

گھر دل کا بہت چھوٹا ہے جاے تعجب ہے
عالم کو تمام اس میں کس طرح ہے منجائی

۴۴۹/۱ یہ مضمون صوفیوں میں بہت مقبول ہے کہ دل اگرچہ بظاہر محدود ہے، لیکن اگر توجہ الہیہ ہو تو
ساری کائنات، حتیٰ کہ خالق کائنات بھی اس میں گھر کر سکتا ہے۔ اس موضوع پر تھوڑی سی بحث ۳۵۲/۱ پر
ملاحظہ ہو۔ میر نے دل کی وسعت کا مضمون کئی بار باندھا ہے۔ پھر شاہ نیاز بریلوی صاحب کا شعر ہے۔

سینے میں قلم کو لے قطرے کا قطرہ رہا
اے رے سائی تری او رے سمندر کے چور
اس پر مولانا روم کا تھوڑا سا اثر معلوم ہوتا ہے (دفتر اول)۔
قطرہ کز بحر وحدت شد سفیر
ہفت بحر آں قطرہ را باشد اسیر
(وہ قطرہ جو بحر وحدت کا سفیر بن
جائے۔ ساتوں بحر اعظم کو اپنا اسیر
کر لیتا ہے۔)

شاہ نیاز صاحب کے یہاں مصرع ثانی کے انشائیہ اور ”سمندر کے چور“ جیسے زبردست پیکر کا جواب ردیفی

کے پاس نہیں۔ لیکن مولانا نے دفتر ششم میں اس مضمون کو پھیلا کر عجب وجد و حال اور رمز و اسرار بخش دیا ہے، وہاں تک (کم سے کم شعر کی حد تک) شاہ نیاز یا میر کی رسائی نہیں۔

کہ بکجیدم در افلاک و خلا
در عقول و در نفوس ہا علا
در دل مومن بکجیدم چوں ضیف
بے زچون و بے چگونہ بے ز کیف
تا بہ ولالی آں دل فوق و تحت
یابداز من پادشاهی ہاے بخت
([اللہ تعالیٰ فرماتا ہے کہ] میں نہ آسمانوں
میں سلایا، نہ خلاؤں میں، نہ عقلوں میں اور
بلندی رکھنے والی روحوں میں۔ میں مومن
کے دل میں سا گیا، مہمان کی طرح۔ میں
بے چوں، بے چگونہ، بے کیف سا گیا
تا کہ جس دل میں سلایا ہوں اس کے توسط
سے بلند و پست سب کو تقدیر کی بادشاہیاں
ملیں۔)

میر کے یہاں عام طور پر صوفیانہ مضامین کی وہ آفاقی گیرائی نہیں ہے جو رومی کے یہاں ہے۔ لیکن پیکر سازی اور فوری طور پر شور انگیزی میں میر کا پلہ اکثر رومی سے بھاری رہتا ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں دل کا گھر بہت چھوٹا ہوتا اور پھر اس بات پر تعجب ہوتا کہ تمام عالم (کائنات) کی سائی اس میں کس طرح ہو گئی۔ نہایت فوری اثر کرنے والا اسلوب ہے۔ پھر ”گھر“ کے لحاظ سے ”جائے“ (بمعنی ”جگہ“) کا ضلع بہت پر لطف ہے۔ ۱۸۶/۲ پر یہ مضمون میر نے مکاں اور لامکاں پر مبنی کیا ہے جس کی بنا پر شعر میں مابعد الطبیعیاتی رنگ آ گیا ہے۔ ۴۱۵/۳ میں گریباں میں منہ ڈال کر دیکھنے اور ”لق و دق جگل“ کا پیکر استعمال کرنے کے باعث شعر میں داستانی اور طلسمی رنگ ہے۔ میر کے مندرجہ ذیل اشعار ان اوصاف

سے خالی ہیں۔

ہے فرشِ عرش تک بھی قلبِ حزیں کا اپنے
اس تک گھر میں ہم نے دیکھی ہیں کیا فضاں

(دیوان اول)

یہ تصرفِ عشق کا ہے سب وگر نہ ظرف کیا
ایک عالمِ غم سلایا خاطرِ ناشاد میں

(دیوان سوم)

۴۵۰

۱۴۰۵ تم کہتے ہو بوسہ طلب تھے شاید شوقی کرتے ہوں
میر تو چپ تصویر سے تھے یہ بات انھوں سے عجب ہی ہے

۴۵۰/۱ اس شعر پر گفتگو کے پہلے قائم اور معصنی کو سنئے۔
قائم اور تجھ سے طلب بوسے کی کیوں کر باتوں
ہے تو نادان مگر اتنا بھی بد آموز نہیں
(قائم)

نہ بوسہ لینے کی کر مجھ پہ ادھماں جہت
وہ ہوگا اور کوئی شخص میری صورت کا
(معصنی)

قائم کا شعر غالب کو پسند تھا۔ اس میں ”نادان“ اور ”بد آموز“ کا امتیاز بہت عمدہ قائم کیا گیا ہے۔ پھر اس میں معشوق کو صاف صاف جھوٹا بنایا گیا ہے۔ یا کم سے کم اتنا ہے کہ معشوق کی بات پر کھل کر شک کیا گیا ہے۔ معصنی کے شعر میں ظرافت اور ڈھٹائی ہے۔ ظاہر ہے کہ مکالمہ کی شکل کا تو کوئی بوسہ طلب تھا نہیں۔ وہ مکالمہ ہی تھا۔ لیکن جب معشوق نے سرزنش کی تو صاف کر گئے۔ دونوں شعر مضمون کے دو پہلوؤں کو بڑی خوبی سے پیش کرتے ہیں۔ لیکن میر کے شعر میں پھر بھی بعض باتیں غیر معمولی ہیں۔ پہلی بات تو مکالمہ اور مخاطب کا ابہام ہے۔ ممکن ہے یہ دو غیر متعلق شخص ہوں۔ یعنی ایک شخص معشوق کی بزم سے واپس آ کر کسی اور شخص کو بزم کا حال سنانے کے دوران بتاتا ہے کہ آج میر نے معشوق سے بوسہ طلب کیا۔ اس کے جواب میں دوسرا شخص جو کچھ کہتا ہے وہ شکایت کا خلاصہ ہے، اور پھر اس کی اپنی رائے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ مخاطب نے بھی میر کو معشوق کی بزم میں جاتے یا وہاں سے آتے دیکھا ہوگا، ورنہ وہ کیسے

کہتا کہ میر تو چپ تصویر سے تھے؟ دوسری صورت یہ ہے کہ معشوق خود کسی شخص سے میر کی شکایت کرتا ہے کہ وہ اتنا ”بد آموز“ ہے کہ بوسہ مانگتا ہے۔ جس شخص سے معشوق نے شکایت کی ہے وہ بھی میر سے واقف ہے، اور اس بات پر یقین نہیں کرتا۔ لہذا وہ جواب میں کہتا ہے ”تم کہتے ہو....“ تیسری صورت یہ ہے کہ معشوق نے اپنے کسی ہم راز سے شکایت کی ہو، اور ہم راز نے جواب میں کہا ہو۔ یہ صورت اس لئے ممکن ہے کہ شعر میں ایک آہنگ آہستہ آہستہ لہجے میں اختلاطی (Inmate) گفتگو کا بھی ہے، گویا معشوق اور اس کی ہم جولی آپس میں بات کر رہے ہیں اور وہاں کوئی دوسرا موجود نہیں ہے۔ چوتھی صورت یہ ہے کہ کہیں خبر اڑی ہے کہ میر کو معشوق کی محفل سے نکالا گیا۔ اب اس پر دو شخص بازار میں یا کسی محفل میں رائے زنی کر رہے ہیں۔ ایک شخص کہتا ہے کہ میر کو وہاں سے اس لئے نکالا گیا کہ وہ بوسہ مانگ بیٹھے تھے۔ دوسرا جواب میں کہتا ہے ”تم کہتے ہو....“

اب دیکھئے کہ میر (یعنی وہ شخص جس کے بارے میں یہ شعر ہے) کے کردار کے کئی پہلو کس خوبی سے اس شعر میں بیان ہو گئے ہیں۔ (۱) وہ کبھی کبھی شوقی بھی کر بیٹھتا ہے۔ (۲) عام طور پر وہ تصویر سا چپ رہتا ہے، بولتا نہیں، بوسہ مانگتا کچا۔ (۳) شوقی کرتا، یا بوسہ مانگن دونوں ہی باتیں میر سے ذرا تعجب انگیزی ہیں۔ وہ ایسی باتیں نہیں کرتا۔ (۴) یہ سب باتیں درست لیکن ایک شک تو بہر حال رہتا ہی ہے کہ کیا پتہ اس نے بوسہ طلب ہی کر لیا ہو۔

ایک آخری بات یہ کہ ”میر تو چپ تصویر سے تھے“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) میر یوں چپ تھے جیسے تصویر ہوتی ہے۔ (۲) میر تصویر کی طرح چپ تھے۔ شعر میں تھوڑی سی حسرت، بہت ساری چالاکی، ایک پورا افسانہ اور ایک نہایت دلچسپ معاملہ ہے۔ قائم اور مصحفی کے اشعار ان اوصاف سے خالی ہیں۔ بوسہ طلبی کے مضمون پر اور شعروں کے لئے ملاحظہ ہو ۴/۳۳۹ اور ۳/۳۳۹۔

۴۵۱

کیسے ناز و تنگتر سے ہم اپنے یار کو دیکھا ہے
 تو گل جیسے جلوہ کرے اس رنگ بہار کو دیکھا ہے

قلب و دماغ و جگر کے گئے پر ضعف ہے جی کی غارت میں ^{کچھ} _{جی = جو ذکر ہو لیکن}
 کیا جانے یہ قلعہ ان نے کس سردار کو دیکھا ہے _{بادشاہ کا نوکر نہ ہو}

باد سے بھی گر پتا کھڑکے چوٹ چلے ہے ظالم کی
 ہم نے دام گہوں میں اس کے ذوق شکار کو دیکھا ہے _{دام = گھاس کھانے والا}
 جالور

۴۵۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۴۵۱/۲ اس شعر پر تھوڑا سا اظہار خیال میں نے جلد اول (صفحہ ۱۳۳) میں کیا ہے۔ جو باتیں وہاں
 مذکور نہیں ان میں پہلی بات تو مضمون کی قدرت ہے۔ قلب اور دماغ اور جگر کو جی (= جان) کا ملازم یا ”جی
 کی غارت“ کا رکن فرض کیا ہے یعنی یہ ملازم تو ہیں، لیکن کسی رئیس یا امیر کے ملازم ہیں، گویا ان کی حیثیت
 دوم درجے کے ملازموں کی ہے۔ پھر ان کا سامنا دماغ و جگر اس زمانے کے زیادہ تر سپاہیوں کی طرح
 (Soldiers of fortune) یا (Mercenary) یعنی کرائے کے ٹٹو تھے، یعنی ایسے سپاہی تھے جو بہتر آقا
 کے لئے گذشتہ آقا کو چھوڑ سکتے تھے، اس لئے انھوں نے معشوق کو دیکھتے ہی منکلم کو چھوڑ کر معشوق
 (بادشاہ) کی مازمت اختیار کر لی۔ یا راہ فرار اختیار کر لی۔ ایسی صورت میں جی (= جان) میں ضعف
 ہے۔

”قلمی“ نہایت تازہ لفظ ہے۔ ”آمنہ راج“ اور ”غیاث اللغات“ کے سوا کسی لغت میں نہیں۔ وہاں اس کے ایک معنی مطلق ”ملازم“ بھی درج ہیں۔ یہی معنی برکاتی نے بھی لکھے ہیں۔ لیکن میرے بھائی نعیم الرحمن قاروقی نے جو مثل عثمانی تاریخ کے ماہر ہیں مجھے بتایا کہ کامور خاں کی کتاب ”تاریخ سلاطین چغتائی“ میں لفظ ”قلمی“ اسی معنی میں آیا ہے جو ”غیاث اللغات“ میں درج پہلے معنی ہیں۔ یعنی ایسا شخص جو ملازم تو ہو، لیکن بادشاہ کا براہ راست ملازم نہ ہو، کسی رئیس کا ملازم ہو۔ اس لفظ نے شعر کا مضمون نہ صرف بہت نادر کر دیا ہے، بلکہ اس میں ڈرامائیت بھی پیدا کر دی ہے اور ہلکا سا تاریخی رنگ بھی ڈال دیا ہے۔

لفظ ”عارت“ بھی بہت دلچسپ ہے، کیونکہ اس کے معروف معنی تو ”جانی، بربادی“ کے ہیں۔ پھر جی کی جانی و تاراجی میں ضعف کے کیا معنی؟ ممکن ہے یہ ”جی کی عارت“ ہو۔ اب معنی تو درست ہو جاتے ہیں، لیکن تمام نٹوں میں ”جی کی عارت“ ملتا ہے لہذا اس سے صرف نظر کرنا مشکل ہے۔ ”برہان“ میں ہے کہ ”عارت“ گھوڑے کے اس دستے کو بھی کہتے ہیں جس سے تاخت و تاراج کا کام لیتے ہیں یعنی فعل (عارت) کہہ کر قائل (عارت کرنے والا) مراد لیتے ہیں۔ شامکاس میں بھی یہ معنی ہیں۔ اگر ”برہان“ اور شامکاس کو صحیح مانا جائے تو شعر اور بھی دلچسپ ہو جاتا ہے۔ تلب، دماغ، جگر اب ایک تاریخی دستے کے رکن ہیں اور غالباً ملک حسن کو تاراج کرنے لکھے ہیں، لیکن جب حسن سے ان کا سامنا ہوا تو یہ سب دم دیا کر بھاگ گئے، یا پھر شاہ حسن کے غلام بن گئے ایسی صورت میں عارت (تاریخی دست) میں ضعف آئی جائے گا، کیونکہ اس کے خالص شہسوار تو میدان چھوڑ کر بھاگ کھڑے ہوئے ہیں۔ تخیل کی بے لگام جولانی بھی زبردست ہے اور انشائیہ انداز نے مصرع ثانی کی ڈرامائیت میں اور اضافہ بھی کر دیا ہے۔

بہادر شاہ ظفر نے اس مضمون کو غیر معمولی حسن و سلیقہ سے تحریر کیا ہے اور ہم آلود لہجہ، لیکن عجب درویشانہ الم ناک کے ساتھ بیان کیا ہے۔

اعتبار صبر و طاقت خاک میں رکھوں ظفر

فوج ہندوستان نے کب ساتھ ٹپو کا دیا

یہاں مقطع ایک خاص اہمیت کا بھی حامل ہو گیا ہے، کہ اس کا شاعر بادشاہ ہے اور اپنے معاصر سب سے بڑے سورا، سب سے زیادہ جاں باز سب سے بلند حریت پرست فرماں روا کی شکست کا ماتم کر رہا ہے۔

اسے احساس ہے کہ نیچو کی شکست اس بنا پر نہیں ہوئی کہ اس کی تدبیر یا فوجی حکمت عملی کمزور تھی نیچو اس لئے ہارا کہ ہندوستانی فوج نے اس کا ساتھ چھوڑ دیا تھا۔ تعجب ہے کہ ایسے شعر اور ایسے شاعر کی موجودگی میں خواجہ منظور حسین صاحب مرحوم کو ہماری غزل کے معمولی عشقیہ اشعار کی دور از کار سیاسی تعبیر کرنی پڑی۔ اس موضوع پر مزید ملاحظہ ہو ۳۵۶/۲۔

میر کے مصرع ثانی کی تقطیع کی جائے تو اس کا دوسرا رکن فعلن تخریک میں بنتا ہے۔ اگر اس غزل کی بحر کو (جے میں ”بحر میر“ کہتا ہوں) متقارب کی ایک شکل مانا جائے (جیسا کہ اکثر لوگ مانتے ہیں) تو اس میں فعلن تخریک میں کا استعمال غلط ہے۔ (ظاہر ہے کہ میں اسے غلط نہیں قرار دیتا) اس سلسلے میں تفصیلی بحث کے لئے ملاحظہ ہو جلد اول صفحہ ۷۷-۱۸۲، اور جلد دوم صفحہ ۲۶۱-۲۶۳۔

۳۵۱/۳ اس شعر پر بھی تھوڑی سی بحث جلد اول صفحہ ۱۳۳ پر دیکھیں شعر کا ڈرامائی انداز، اور معشوق کی قادر اندازی، اس کے جو کتے پن، اور تیزی طبع کا بیان خوب ہیں۔ ”دام گاہ“ سے خیال ہوتا ہے کہ جب شکار کو پکڑنے کے لئے پھندے اور جل لگا رکھے ہیں تو چوٹ چلنے (= وار کرنے بندوق یا تیر چلانے) کا کیا محمل ہے؟ اور حقیقت یہاں ”دام“ بمعنی ”گھاس کھانے والا جانور“ (مثلاً ہرن، سانپ وغیرہ ہے۔) ہمارے لغات کے حال کا اندازہ اس بات سے لگائیے کہ ”دام گاہ/کہ“ بمعنی ”صيد گاہ، وہ جگہ جہاں شکار کے جانور پائے جائیں یا جہاں شکار کھیلا جائے، کسی بھی لغت میں نہیں، اور ”آصفیہ“ اور ”نور“ میں ”دام گاہ/کہ“ بمعنی ”وہ جگہ جہاں جال لگے ہوں“ بھی نہیں۔ برکاتی نے موخر الذکر معنی دیئے ہیں، لیکن زیر بحث شعر نہیں دیا، اور نہ وہ معنی لکھے ہیں جو میں نے اس شعر کے حوالے سے بیان کئے۔

غالب نے معشوق کے شوق شکار کو کائناتی رنگ دے کر اپنے خاص رنگ کا تجزیہ شعر کہا ہے۔

کماں ز چرخ و خدنگ از بلاد پر ز قضا
خدنگ خورده این صید کہ نشاءت قست
(آسمان کی کمان، بلا کا خدنگ، اور قضا
سے وضع کیا ہوا تیر کا پر، جو ایسی صید گاہ
میں تیر کھائے وہ حیران شانہ ہے۔)

۴۵۲

جب سے ما اس آئینہ رو سے خوش کی ان نے نمد پوشی
پانی بھی دے ہے پھینک شیوں کو میر فقیر قلندر ہے

۴۵۲/۱ عسکری صاحب نے مصرع طانی کا پہلا کلازا "پانی بھی دے ہے پھونک سھوں کو" پڑھا ہے، جو بظاہر میر کی فقیری کے ساتھ متا سبت رکھتا ہے۔ لیکن اس قرأت میں "بھی" زیادہ ہے کیونکہ پانی پھونک کر دینا تو بزرگوں کا عام معمول تھا۔ بلکہ عام نمازی اور مذہبی لوگوں۔ سے بھی پانی پھونکوانے کے لئے ہندو مسلمان عورتوں اور بچوں کو مسجدوں کے سامنے کھڑے میں نے بھی دیکھا ہے۔ لہذا "بھی" کی کوئی ضرورت نہیں۔

دراصل مصرع ویسے ہی درست ہے جیسا کہ اکثر نسخوں میں ملتا ہے اور جیسا میں نے درج کیا ہے۔ مسلمان صوفیہ، خاص کر چشتیوں میں طریقہ تھا کہ رات کو گھر میں کچھ نہ رکھتے تھے۔ بابا نظام الدین سلطان الاولیاء کا معمول تھا کہ رات کو امتزاحت فرمانے سے پہلے گھر میں جو نقد و جنس ہوتا تھا اسے خیرات کر دیتے تھے۔ بعض بزرگوں کو تو فقر کے اہتمام کا اتنا خیال تھا کہ وہ رات کو گھر میں پانی بھی نہ رہنے دیتے تھے۔ چنانچہ شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے "اخبارالآخر" میں شیخ عزیز اللہ متوکل کا حال لکھا ہے کہ وہ رات کو ضرورت سے زیادہ ہر چیز حتیٰ کہ دھسو کے لئے پانی رکھ کر باقی سب پانی تقسیم کر دیتے تھے۔ لہذا یہاں دلچسپ تلحیح اور تہذیبی نکتہ ہے۔

قلندروں میں چار امرو (ڈاڑھی، مونچھیں اور دونوں بھونٹیں) منڈوانے کا رواج بھی اسی وجہ سے تھا کہ بال بھی حلاقت دیا میں شامل تھے، اور ان کو کاٹنے سنوارنے کا اہتم م کرنا پڑتا تھا۔ قلندروں کی پرانی تصویریں دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے پاس اوڑھنے کے لئے ایک کھال، ایک عصا، اور ایک کتھنول کے سوا کچھ نہ ہوتا تھا۔ اس باعث کہاوت یا محاورہ ہے: امیر اپنے مال میں مست فقیر اپنی کھال

میں مست۔ بعد کے قلمندروں نے کمال کی جگہ نمدہ اڑھنا شروع کر دیا تھا، جیسا کہ میر کے زیر بحث شعر سے معلوم ہوتا ہے۔ اس طرح یہ شعر بعض تہذیبی مظاہر کے بیان کی حیثیت سے بھی اہمیت رکھتا ہے۔ معنی کے اعتبار سے اس میں خوبی یہ ہے کہ آئینہ رو سے ملنے کے بعد نمد پوشی شروع کی۔ آئینے کو ڈھانکنے کے لئے نمدے کا غلاف استعمال کرتے تھے، اور آئینے کو صاف کرنے کے لئے بھی نمدہ استعمال ہوتا تھا۔ پھر آئینے میں پانی فرض کرتے ہیں، اس طرح ”آئینہ رو“ اور ”پانی“ میں ضلع کا ربط ہے۔ ”آئینہ رو“ اور ”نمد پوشی“ میں بھی ضلع کا ربط ہے۔

”خوش کی“ میں بھی دو جہیں ہیں اگر اسے ”خوش کروں“ کا ترجمہ قرار دیں تو مراد ہوگی ”پسند کی“ اور اگر ”خوش“ بمعنی ”خوب“ لیں تو مراد ہوگی ”دل کھول کر، بڑی خوشی سے۔“

۴۵۳

۱۴۱۰ آنکھوں سے راہ عشق کی ہم جوں تکہ گئے
آخر کو روتے روتے پریشاں ہو بہ گئے

اس عرصے سے گیا ہو کہیں کوئی تو کہیں عرصہ=میدان، جگہ
چل پھر کے لوگ یاں کے یہیں سارے رہ گئے

تبیں ٹوٹیں خرقے مصلے پٹے چلے
کیا جانے خانقاہ میں کیا میر کہہ گئے

۴۵۳/۱ مطلقے میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن اس میں تھوڑی سی تہذیب معنوی ہے۔ شعر کا مطلب یہ ہے کہ ہم عشق کی راہ آنکھوں سے چلے، اور وہ بھی اتنی دور چلے اور اتنی تیز چلے جیسے نگاہ چلتی ہے۔ لیکن اس سے بھی فائدہ کچھ نہ ہوا، اور آخر کار ہم بھی روتے روتے آنکھوں کی طرح بہ گئے۔ (پرانے زمانے میں خیال تھا کہ روتے روتے آنکھیں بہ جاتی ہیں۔)

۴۵۳/۲ اس شعر میں میر نے پھر اپنی طرح کا اسرار نظم کیا ہے۔ وہ کون سی جگہ ہے جہاں سے کوئی نکل نہیں سکتا؟ کیا یہ حمام باؤگرو کی طرح کی چیز ہے؟ اور اگر ایسا ہے بھی تو کیا یہ دنیا کا استعارہ ہے، یا کوچہ معشوق کا، یا کاروبار زمانہ کا؟ جس طرح بھی دیکھئے، بات بہت پر لطف ہے۔ انسان مرنے کے بعد زمین میں گاڑا جاتا ہے، یا جلایا جاتا ہے یا پھر اسے یوں ہی پھینک دیتے ہیں کہ چیل کو سے کھاجائیں۔ یعنی رہتا وہ بہر حال زمین ہی پر ہے۔ دنیا میں بہت تک و دو کی، اور ایک پہلو اس تک و دو کا شاید یہ بھی تھا کہ دنیا کی

محدود زندگی سے آزاد ہو کر حیات دوام یا شہرت تام حاصل کریں۔ لیکن نتیجہ پھر بھی یہی رہتا ہے کہ انسان اسی دنیا میں کہیں پیوند خاک ہوتا ہے۔ امام جعفر صادقؑ فرماتے تھے کہ ممکن ہے ظلم مادر سے باہر آنا بھی ایک طرح کی موت ہو۔ امام کے اس خیال کو میر کے شعر سے ملائیں تو نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جب مرنے کے بعد انسان نقل و حرکت سے مجبور ہو جاتا ہے، تو یہ لازمی ہے کہ وہ گھوم کر دنیا ہی میں رہ جائے، کیونکہ وہ تو مر ہی چکا ہے، اب اسے جانے فرار نہیں۔

اب مصرع اولیٰ پر غور کریں۔ گویا دو شخص آپس میں بات کر رہے ہوں۔ ایک شخص دوسرے کو قتل دے رہا ہے کہ دنیا (یا تمہاری مصیبت) چند روزہ ہے، پھر اس سے آزادی مل جائے گی۔ دوسرا شخص جواب دیتا ہے کہ ٹھیک ہے مگر اس عمر سے (میدان) سے نکل کر کبھی کوئی گیا ہو تو ہم کہیں۔ یہاں تو ہم دیکھتے ہیں کہ جو آتا ہے ہمیں مر کھپ جاتا ہے۔ یہ مفہوم کوچہ معشوق کے لئے زیادہ مناسب ہے، لیکن عمومیت، اور لہجہ کی خفیف سی محذوفی کے باعث اسے پوری انسانی صورت حال پر منطبق کر سکتے ہیں۔

۴۵۳/۳ پہلے مصرعے میں تین فعل ہیں، اور پورے مصرعے میں عجب دلچسپ افرا تفری، اٹھا پٹکا، اور توڑ پھوڑ کا منظر ہے۔ یہ منظر اس قدر حرکیاتی (Dynamic) ہے کہ مصرع کسی چھوٹے موٹے سے جلوے کی رنگین تصویر (Painting) معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح کے متحرک پیکروں کے لئے ملاحظہ ہو ۴۶۵/۱۔ عام طور پر میر کے اشعار کے منظم اور خانقاہوں میں رہنے والوں کے درمیان اسی قسم کا تعلق ہے جیسا ہماری غزل کے عاشق/محرزی کردار اور مذہبی/روحانی رہنماؤں کے درمیان ہوتا ہے۔ یعنی دونوں کے درمیان کوئی مشترک جگہ نہیں ہے۔ وہ زندگی اور انسان کی ذمہ داریوں کے بارے میں دو مختلف نظریات اور انسان کے بارے میں دو مختلف رویوں کے حامل ہیں۔ لیکن جب میر شاعر اور اہل خانقاہ کا ذکر ہوتا ہے تو بات ہی بیل جاتی ہے۔ میر کا کلام اہل خانقاہ کو وجد میں لاتا ہے، ان کے حالات و واردات میں اضافہ کرتا ہے، اور ان پر وہ کیفیت طاری کرتا ہے جو ”حال“ اور ”وجد“ کہلاتی ہے۔ مثال کے طور پر ۳۳۹/۱ اور ۳۳۹/۲ ملاحظہ ہو جہاں میر کے اشعار سن کر درویشوں نے اپنے کپڑے پھاڑ ڈالے تھے۔ اسی طرح۔

(بالا باختر، مصنفہ شیخ تصدق حسین صفحہ ۵۵۸)

(۲) جس پانچ کی فرمائش ہو وہ بجاؤں اور یہ جی ممکن ہے کہ گلے بازی دکھاؤں ملکہ نے فرمایا گلے سے کہو۔

(گلستان باختر جلد اول مصنفہ شیخ تصدق حسین ۳۸۳)

ان مثالوں کے پیش نظر مصرع طائی کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میرا شاعر نے محفل صوفیہ میں غزل گائی اور ساری خانقاہ درہم برہم کر دی۔

ناصر کاظمی نے شعر زیر بحث کے بارے میں دلچسپ بات کہی ہے۔ اپنے مشہور مضمون ”میر ہمارے عہد میں“ ناصر کاظمی نے اس شعر کو میر کی اجتہادی جرأت کے ثبوت کے طور پر پیش کیا ہے: ”اقبال جب ملا اور صوفی کے خلاف آواز بلند کرتے تھے تو ان پر کفر کا فتویٰ لگایا جاتا تھا۔ میر صاحب بھی اپنے زمانے کے مجتہد تھے۔ وہ بھی جب لب کشا ہوتے تھے تو خانقاہیں زیر و زبر ہو جاتی تھیں۔“ غزل کے شعر کو سوانح حیات سمجھ کر پڑھنا ٹھیک نہیں، لیکن زیر بحث شعر کی یہ تعبیر بہر حال خوب ہے کہ میرا عاشق کی اجتہادی طبیعت نے اس سے ایسی باتیں کہلا دیں کہ اہل خانقاہ ہوش باختر ہو گئے۔

۴۵۴

شعلوں کے ڈانک گویا لعلوں تلے دھرے ہیں ڈانک = چکیلے ورق کا ٹکڑا
چہروں کے رنگ ہم نے دیکھے ہیں کیا جھمکے

۴۵۴/۱ لفظ ”ڈانک“ کو مذکر اور مونث دونوں طرح لکھا گیا ہے۔ عباسی نے ”شعلوں کی ڈانگ... دھرے ہیں“ لکھا ہے، جو ظاہر ہے کہ درست نہیں۔ کیونکہ یہاں ”ڈانگ“ اگر مونث باعمر حاجا جاتا تو اس کی جمع کا صیغہ ”ڈانگیں“ لانا ضروری تھا، اور ”دھرے ہیں“ کی جگہ ”دھری ہیں“ ہونا چاہئے تھا۔ نول کشور ۱۸۶۸ میں ”شعلوں کی ڈانگ... ہری ہیں“ لکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں ”کی“ کو ”کے“ پڑھ سکتے ہیں اور ”ہری ہیں“ کو ”دھری (= دھرے) ہیں“ کی جگہ کتابت کی غلطی سمجھ سکتے ہیں۔ اگر میر نے ڈانگ لکھا تھا تو شعر زیر بحث میں ”ڈانگیں“ ہونا چاہئے، کیونکہ قواعد کا تقاضا یہی ہے۔ لہذا میں نے مذکر کو ترجیح دی ہے۔ ”ڈانگ“ کے سلسلے میں دوسری بات یہ ہے کہ ”ڈانگ“، ”ڈانک“، ”ڈاک“ ہر طرح ملتا ہے۔ کثرت استعمال کی بنا پر میں نے ”ڈانک“ کو ترجیح دی ہے، اور اس وجہ سے بھی کہ نول کشور ۱۸۶۸ میں ”ڈانک“ ہے۔ اسی نے ”شعلوں کی ڈانک“ اور کلب علی خاں فائق نے ”شعلوں کے ڈانک“ لکھا ہے۔

”ڈانک“ کے بارے میں تیسری بات یہ ہے کہ عام طور پر اس کے معنی یوں بتائے گئے ہیں:
”چو ندی یا سونے کا ورق جسے کھینے کے نیچے لگاتے تھے تاکہ اس کی چمک بڑھ جائے۔“ بعض لغات میں تانبے کا ورق بھی بتایا گیا ہے۔ ان معنی میں کوئی قیامت نہیں، سوائے اس کے کہ ”ڈانگ/ڈانک/ڈاک“ چکیلے ورق کے ہر چھوٹے ٹکڑے کو کہتے تھے اور اسے کپڑوں پر بھی زینت کے لئے لگاتے تھے۔ (۱) اسے انگریزی میں Sequin کہتے ہیں۔) ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ میں اس کے ایک معنی ”ایک قسم کا کپڑا“ بھی لکھے ہیں، جو بالکل غلط ہے۔ اصل بات یہی ہے کہ جن لباسوں پر ڈانک بغرض زینت لگاتے

تھے ان کو (مثلاً) ”ڈاک کی انگلیا“، ”ڈاک کا جوڑا“ وغیرہ کہہ دیتے تھے۔
گوکھرو لہر بنت ڈاک ستارے کی چیز
اس سے ہو جاتی ہے کم بخت گنوا ری انگلیا

(انثا)

مندرجہ بالا شعر کو ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ میں ”ڈاک“ بمعنی ”کامدانی کے کپڑے کی ایک قسم“ کی سند میں پیش کیا گیا ہے، جو ظاہر ہے کہ مہمل ہے۔ انثا کے مصرع اولیٰ میں ان چیزوں کا ذکر ہے جن سے لباس کو زینت دیتے تھے (ان کا تعلق سلائی سے ہے، مثلاً ”گوکھرو، بنت، یا اوپری آرائش سے، مثلاً ڈاک، ستارہ۔) یہاں کپڑے کی کسی قسم کا تذکرہ نہیں ہے نہ مذکور۔ اسی جگہ، ”لغت“ میں یہ شعر بھی درج ہے۔

کوئی جوڑا پہنے تھی وہاں ڈاک کا

نمایاں تھی جس سے بدن کی ضیا

یہاں صاف ظاہر ہے کہ ”ڈاک کا جوڑا“ سے مراد چمکی پنیاں لگا ہوا جوڑا ہے۔ چنانچہ مشہور میر حسن
میں ہے۔

وہ پوشا اک ڈاک کی جھلکی

ستاروں کی تھی آنکھ جس پر لگی

شعر زیر بحث میں پہلا لکھتہ تو تشبیہ اور پیکر کی عذرت ہے۔ چہرے کی چمک اور سرفی کو بیان کرنے کے لئے چہرے کو یا قوت، اور خون کی سرفی کو شعلے کی ڈاک فرض کرنا بھری تخیل اور رنگوں کے خلا کا نہ احساس کا کمال ہے۔ ہمارے یہاں بہت سرخ و سفید رنگ والے شخص کے لئے کہتے ہیں کہ اس کے چہرے سے خون ٹپکتا ہے۔ لہذا یہ تخیل بہت تازہ ہے کہ ایسے رنگ والے کو یا قوت کے تلے شعلے کی ڈاک سے تشبیہ دی جائے۔ لیکن اس شعر کا آدھا حسن مصرع ثانی کے ڈرامائی انداز میں ہے۔ یہ نہیں کہا کہ معشوق کا چہرہ یا اس کے چہرے کا رنگ، یوں جھمکتا ہے۔ بلکہ یہ کہا کہ ہم نے چہروں کے رنگ اس طرح جھمکے دیکھتے ہیں۔ اب یہ انسانی خوبصورتی کے بارے میں عمومی بیان بھی ہو گیا اور انشائیہ اسلوب کے باعث اس میں تمہین اور استعجاب اور مسرت کے پہلو بھی آگئے۔ ۴۵/۲ میں بھی ہونٹ کے رنگ کی جھمک کے لئے لعل ناب کی تشبیہ ہے، اور انداز انشائیہ۔ علاوہ بریں، وہاں کئی اور چیزوں کے ذکر کی وجہ سے

پورے شعر میں سرخ روشنی کی چمک ہے۔ شعر زیر بحث میں صرف ایک چراغ روشن ہے، لیکن اس چراغ کی روشنی تمام حسینوں کے چہروں پر اپنا جھمکا دکھا رہی ہے۔ پھر اس میں منظم کی مہابت بھی شامل ہے کہ ہم نے ایسے چہرے اور ایسے رنگ دیکھے ہیں!

یہ بات مبہم چھوڑ دی ہے کہ جن چہروں کا ذکر ہے، ان کا رنگ ہمیشہ ہی ایسا رہتا ہے، یا کسی احتجاج، یا برہمی، یا مسرت کے لمحے میں ان چہروں پر ایسی روشنی آ جاتی ہے۔ شعر کا لہجہ ایسا ہے کہ لگتا ہے کہ ان چہروں پر ایسا رنگ لانے میں منظم کا بھی کارنامہ ہے، اور شاید اسی بنا پر مہابت بھی زیادہ ہے۔ اس قدر سجا ہوا، لیکن سبک بیان اور جسم کے احساس سے اس قدر لبریز، لیکن سستی لذت اندوزی سے اس قدر دور شعر صرف میر کہہ سکتے تھے۔

دیوانِ نجم میں البتہ میر نے ایک شعر ایسا کہہ دیا ہے کہ جس کی عذرت مضمون میں شعر زیر بحث کی چمک رنگ کا جواب ایک حد تک موجود ہے۔

بات کرتے جائے ہے منہ تک مخاطب کے جھلک
اس کا لعل لب نہیں محتاج رنگ پان کا

۴۵۵

ہم سا شکستہ خاطر اس بستی میں نہ ہوگا
بر سے ہے عشق اپنے دیوار اور در سے

۴۵۵/۱ مصرع ثانی جس پائے کا ہے، ویسا مصرع اولیٰ نہ ہو سکا۔ میر کو بھی غالب اس بات کا احساس
تھا، کیونکہ انھوں نے مصرع ثانی کو دوبارہ استعمال کیا۔

جوں ابر بے کسانہ روتے لٹھے ہیں گھر سے
بر سے ہے عشق اپنے دیوار اور در سے

(دیوان پنجم)

ظاہر ہے کہ مصرع اولیٰ یہاں تو اور بھی کمزور ہے، لہذا میر نے پھر کوشش کی۔

بر سے ہے عشق یاں تو دیوار اور در سے
روتا گیا ہے ہر اک جوں ابر میرے گھر سے

(دیوان ششم)

بات یہاں بھی نہ نئی۔ معلوم ہوا میر جیسے شاعر بھی انسان ہی ہوتے ہیں۔ غالب نے میر کا ہیکر اور استعارہ
لے لیا۔

گر یہ چاہے ہے خرابی مرے کاشانے کی

درو دیوار سے لٹکے ہے بیاباں ہوتا

غالب نے جب یہ شعر کہا تھا تو ان کی عمر چوبیس برس کی تھی۔ اس لحاظ سے، کہ ان کا شعر ہر طرح مکمل ہے،
اور میر کا مصرع اولیٰ اتنا بھرپور نہیں جتنا کہ چھپے، غالب کو میر پر فوقیت حاصل ہے۔ لیکن میر کے مصرع
ثانی میں مضمون کی جو قدرت ہے وہ غالب کے شعر پر بھاری ہے۔ دیوار و در سے وحشت برستا تو پھر بھی

تجربے کے اندر کی بات ہے، لیکن دیوار و در سے عشق برستا تو تجربہ کی تخیل کا ایسا کرشمہ ہے جس کے لئے تصور اس اختلال ذہنی درکار ہے۔ عام ”صحت مند“ ذہن کا شخص ایسی بات سوچ ہی نہیں سکتا۔ اور نہ ہم آپ تصور کر سکتے ہیں کہ جس گھر کے در و دیوار سے عشق برستا ہو وہ کیسا لگتا ہوگا؟ اور عشق برسنے سے کیا مراد ہے، سوائے اس کے کہ شکلم کے جذبے کی شدت اس کے رنگ و پے ہی میں نہیں، بلکہ اس کے گھر کی اینٹ پتھر میں بھی سرایت کر گئی ہے۔ ”اس بستی میں نہ ہوگا“ کہہ کر شعر کو روزمرہ دنیا کے قریب بھی لے آئے ہیں۔ اور اگر یہ فرض کریں کہ جس گھر سے عشق نکلتا ہے وہ شکستہ حال بھی ہوگا تو ”شکستہ خاطر“ کا فقرہ مصرع ثانی کا مطلع بن جاتا ہے۔

ممکن ہے میر کے شعر پر غنی کے ایک نہایت عمدہ شعر کا اثر ہو۔ غنی کا مضمون ذرا بدلا ہوا ہے۔ لیکن در و دیوار سے شکستگی برسنے، اور چہرے کے رنگ شکستہ سے گھر کی بنیاد قائم کرنے کے پیکر دلچسپ ہیں، اور میر کے شعر کے لئے رملہ دکھاتے ہیں۔ غنی کا شیریں۔

شکست از در و دیوار می بار و مگر گردوں
ز رنگ چہرہ ما ریخت رنگ خانہ ما را
(در و دیوار سے شکستگی برس رہی ہے۔ ایسا لگتا
ہے کہ آسمان نے ہمارے چہرے کے رنگ
کو لے کر ہمارے گھر کی بنیاد رکھی ہے۔)
”رنگ ریختن“ کے بارے میں مزید ملاحظہ ہو ۴۶۳/۲۔

۴۵۶

۱۴۵

تسکین درد مندوں کو یارب شباب دے
دل کو ہمارے چین دے آنکھوں کو خواب دے

اس کا غضب سے نامہ نہ لکھنا تو سہل ہے
لوگوں کے پوچھنے کا کوئی کیا جواب دے

مڑگان تر کو یار کے چہرے پہ کھول میر
اس آب خستہ سبزے کو تک آفتاب دے آفتاب دینا= دھوپ دکھانا

۴۵۶/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں اسلوب کی ایک خوبی بھی ہے مصرع اولیٰ میں درد مندوں کو تسکین ملنے کی دعا کی ہے۔ یہ ایک عمومی سی بات ہے اور اس سے کسی قسم کی توقع نہیں پیدا ہوتی۔ لیکن اگلے مصرعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ خود شکلم ہے جو اپنا ذکر صیۃ غائب میں کر رہا ہے، تو مسرت آمیز استعجاب پیدا ہوتا ہے۔ پھر اس طرح شکلم اور درد مند لوگ مکمل وحدت بھی بن جاتے ہیں، کہ گویا شکلم اور درد مند ایک دوسرے کا استعارہ ہیں۔

۴۵۶/۲ اس مضمون کو احمد فراز نے ں طرح خراب کیا ہے کہ فراق صاحب یاد آ جاتے ہیں۔

کس کس کو بتائیں گے جدائی کا سبب ہم
تو مجھ سے خفا ہے تو زمانے کے لئے آ

میر نے اس مضمون کو اور بھی سیب اور مسیم اعزاز میں نظم کیا ہے۔ (۳۱۲/۳)۔ پھر بھی شعر زیر

بخت میں بعض باریکیاں قابل ذکر ہیں۔ (۱) مصرع ثانی سے معلوم ہوتا ہے کہ شکلم اور معشوق کے تعلقات کا علم اور لوگوں کو بھی ہے۔ یہ دوگہ ہر ازا اور ہم نشین بھی ہو سکتے ہیں۔ یار قیب یا در پردہ دشمن لیکن بظاہر دوست بھی ہو سکتے ہیں۔ اس ہمارے لوگوں کا پوچھنا طرز یہ بھی ہو سکتا ہے، اور اندر اندر خوشی کے باعث بھی ہو سکتا ہے۔ (یعنی پوچھنے والے یا تو اس بات پر خوش ہیں کہ ایک شخص کو ذک پہنچی۔ یا پھر انھیں امید ہو رہی ہے کہ اب ہمارا کام بنے گا۔) (۲) اس شعر میں جس معاشرت کا ذکر ہے، اس میں خط آنا جانا عوامی معاملے (Public Affair) کی حیثیت رکھتا ہے۔ آج کے معاشرے میں خط کا تعلق نجی علاقہ (Private Space) سے ہے۔ اور کسی شخص کو یہ حق نہیں ہے کہ وہ دوسرے کا خط پڑھے۔ خط پڑھنا تو کجا، اس بات کی ٹوہ لگانا یا ٹوہ میں رہنا کہ کس کی خط کتابت کس سے ہے، نامناسب سمجھا جاتا ہے۔ لیکن ہندوستان، بلکہ مغرب میں بھی اٹھارویں صدی تک خط کا آنا جانا عوامی وقوعہ (Public Event) تھا۔ ڈاک لانے لے جانے کا منظم ٹکڑا تو بعد میں قائم ہوا، اس لئے قاصد، یا کوئی بھی شخص جو نامہ برداری کا کام کرتا تھا، اس کے بارے میں عام طور پر معلوم رہتا تھا کہ وہ کب آئے گا اور کہاں سے آئے گا۔ پورے شعر میں خط، مکتوب نگار، لوگوں کا آپس میں سماجی تعلق، ان سب کی ایک ذیلی تصویر سی ہے۔ لگتا ہے قاصد یا نامہ دار اگر کسی سرائے میں ٹھہرتا ہے۔ یا بازار میں کسی نمایاں جگہ قیام کرتا ہے اور لوگ آ کر اپنے خط اس سے لے جا رہے ہیں۔ جو ان پڑھ ہیں وہ ان کے پڑھوانے کا انتظام کر رہے ہیں۔ جو کسی ذاتی، نجی خط کے پانے والے ہیں ان کی بات بھی پوری طرح چھپی نہیں، کہ ان کا خط آیا ہے کہ نہیں، اور اگر آیا ہے تو کہاں سے آیا ہے۔

جیڈی ماہرین سماجیات، خاص کر جرگن ہابرماس (Jurgen Habermas) نے سماجی زندگی میں عوامی علاقہ (Public Space) اور نجی علاقہ (Private Space) کا تصور پیش کیا ہے۔ ان تصورات کو ہندوستان کے بعض خطوں (مثلاً بنگال) کے چھوٹے شہروں اور قصبات کی زندگی کے مطالعے میں بکار لانے والوں نے ثابت کیا ہے کہ زیر مطالعہ علاقوں میں نجی علاقے کا وہ تصور نہیں ہے جو مغرب میں ہے۔ یہاں کی زندگی میں بہت کم چیزیں نجی (Private) (بمعنی وہ چیزیں جنہیں جاننے کا حق کسی کو نہ ہو) قرار دی جاتی ہیں۔ کلاسیکی غزل میں جو دنیا نظر آتی ہے اس میں بھی عاشق و معشوق اور عاشق اور اہل معاشرہ کے درمیان کوئی راز کی بات ٹھہرتی نہیں معلوم ہوتی۔ بعض لوگ تعجب کرتے ہیں

کہ یہاں عشق جیسی ذاتی چیز کو بھی اس قدر ”پنجائی“ انداز میں انگیز کیا جاتا ہے۔ میر کے یہاں یہ کیفیت بطور خاص نظر آتی ہے، کیونکہ میر، اپنے معاشرے کے اندر جاری اقدار اور طرز حیات کی مکمل نمائندگی کرتے ہیں۔ جدید ماہرین سماجیات کے اس نظریے کو ملحوظ رکھا جائے، کہ ہر تہذیب میں نجی (Private) اور عوامی (Public) کا تصور یکساں نہیں ہوتا تو میر کے اشعار میں جو معاشرہ نظر آتا ہے، اس کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔

(۳) مصرعِ اولیٰ میں کہا گیا ہے کہ معشوق اس باعث خط نہیں لکھ رہا ہے کہ وہ شکلم سے ناراض ہے۔ اس کو یوں بیان کیا ہے کہ اس کے لئے تو آسان ہے کہ وہ ناراضگی کے باعث خط نہ لکھے۔ اس طرح اس بات کا کتنا یہ قائم ہوتا ہے کہ معشوق کو شکلم سے کوئی خاص لگاؤ نہیں ہے۔ بس یہ ہے کہ وہ اس سے خط کتابت کا تعلق رکھتا ہے، لیکن جب ناراض ہو جائے تو مراسلت کو بے کھلے بند بھی کر دیتا ہے۔ خط کتابت منقطع کر لینا اس کے لئے کچھ مشکل نہیں ہے۔

(۴) اس بات کو مبہم چھوڑ دیا ہے، کہ معشوق ناراض کیوں ہوا ہے؟ گویا اس کا ناراض ہونا کوئی ایسی بات نہیں جس کے لئے وجہ بتانا ضروری ہو۔ ناراضگی اور معشوق دونوں ایک ہی مسئلے کی چیزیں معلوم ہوتی ہیں۔

احمد فراز کے دونوں مصرع انشائیہ اسلوب میں ہیں، لیکن پھر بھی شعر میں وہ تناؤ نہیں جو میر کے مصرعِ ثانی میں ہے۔ احمد فراز کے مصرعِ اولیٰ میں لفظ ”جدائی“ نہایت بھوڑا اور بے اثر ہے۔ میر نے جدائی کا جھگڑا ہی نہیں پالا، کہ ان کا معشوق پہلے ہی سے ان سے جدا ہے اور دونوں میں رابطہ اب خط کے سہارے ہے۔ پھر ”زمانے کو دکھانے کے لئے آ“ کی جگہ ”زمانے کے لئے آ“ کہہ کر معشوق کو مالِ مشترکہ قسم کی چیز بنا دیا ہے۔ عشق تو مالِ مشترکہ ہو سکتا ہے۔ لیکن جس پس منظر میں یہ شعر اور میر کا شعر کہا گیا ہے (غیر دل کی رقابت، ان کا طرز، ان کی، اس بات پر خوشی کہ معشوق اب شکلم سے ناراض ہے) اس پس منظر میں معشوق کو ”زمانے کے لئے“ آنے کی ترغیب دینا نہایت احمقانہ ہے۔

اس مضمون کو، کہ زمانے کو تمھارے تغافل کی وجہ کیونکر بتائیں، میر سوز نے صورتِ حال بدل کر اس طرح استعمال کیا ہے کہ خدا یاد آ جاتا ہے۔

اے جان پر جب سے تم اپنے گھر گئے
بابا کے جگر پر داغ غم دھر گئے
کوئی پوچھے تو کیا بتاؤں اس کو

یہاں تک تو سننے والا اس دھوکے میں رہتا ہے کہ یہ بائی کسی ایسی اولاد کے بارے میں ہے جس نے شاید
ناراض ہو کر باپ کا گھر چھوڑ کر اپنا گھر الگ بنالیا ہے۔ لیکن جب چوتھا مصرع سنیں تو دل پر گھونٹہ لگتا ہے
کہ ہائے یہ کیا راج

کس منہ سے کہوں کہ میر مہدی مر گئے
ذرا ہم گریان میں منہ ڈال کر دیکھیں، کہ میر اور میر سوز کے شعروں کے ہوتے ہوئے احمد فراز کا سوتیانہ
شعر ہمارے زمانے میں کیوں مقبول ہوا؟

۳۵۶/۲ اس شعر کے سامنے جرات کا حسب ذیل شعر رکھتے تو میر کے مضمون کی ڈرامائیت اور ان کے
ہیکر کی شدت زیادہ واضح ہوگی۔

فل حرمیں کو تری اشک کی پہنچی ہے ڈھب
گل کے اک روز گرے گا یہ شجر پانی میں

جرات کے یہاں بھی ہیکر کے تمام پہلو مکمل ہیں، لیکن میر کے یہاں آنسو سے بھاری پلکوں کا آنکھوں پر
جھک آنا اور انھیں ڈھانک لینا بہت عمدہ ہیں۔ کیونکہ لکڑی، یا اس کی طرح کی چیزیں بھیگ کر بھاری
ہو جاتی ہیں۔ پھر گھاس کی صفت بھی ہے کہ تھوڑی دیر بھی پانی میں رہے تو گلنے لگتی ہے۔ معشوق کے چہرے
کو آفتاب اور پلکوں کو ”آب خستہ سبزہ“ کہنا تو بہت خوب ہے ہی۔ لیکن اس سے زیادہ لطیف بات یہ ہے
کہ جب معشوق پر نظر پڑے گی تو آنسو آپ سے آپ تھم جائیں گے۔ اس طرح چہرہ معشوق کا آفتابی اثر
بھی زیادہ ہوگا، کہ پلکیں زیادہ آسانی سے اور کم وقت میں خشک ہوں گی۔

اب مصرع اولیٰ پر دوبارہ غور کریں۔ اس کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق سامنے ہے اور
کہنے والا کہہ رہا ہے کہ آنکھیں کھول کر معشوق کو دیکھو۔ لیکن اس کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میر/عاشق کو
مشورہ یا ہدایت دی جا رہی ہے کہ اب تمھاری پلکیں آب خستہ سبزہ ہو چکی ہیں۔ یہی حال رہا تو پلکیں گل کر

آنکھوں میں گر جائیں گی۔ لہذا تم سے جس طرح بھی ہو یا رکوڑھوڑا اور اس کے چہرے پر آنکھیں کھولو، تاکہ تمہاری آنکھیں بچ سکیں۔

دونوں مصرعوں کا انشائیہ انداز، اور مصرع ثانی میں روزمرہ کی جھلک ”نیک آفتاب دے“، اس کے ساتھ اس کی فارسیت، نہایت پر لطف ہیں۔ شعر میں کیفیت بھی خوب ہے۔

مذکورہ بالا سب باتیں درست ہیں، لیکن معشوق کے چہرے کو آفتاب کہہ کر میر نے ایک غیر معمولی طنزیہ قول بھی پیدا کر دیا ہے۔ سورج کو دیکھنے سے آنکھوں میں پانی بھر آتا ہے۔ میر نے اس مضمون کو استعمال بھی کیا ہے (ملاحظہ ہو، ۱۵۷)۔ شعر زیر بحث میں آفتاب پر آنکھیں کھولنے کی ترغیب دی جا رہی ہے، تاکہ بھٹکی ہوئی پلکیں سوکھ سکیں۔ لیکن سورج کو دیکھیں گے تو آنکھیں اور تر ہوں گی اور آب خستہ پلکیں اور زیادہ خستہ ہو جائیں گی۔ لہذا آنکھوں کی قسمت میں تر رہنا اور پلکوں کی تقدیر میں خشک کی نمی ہی نکھی ہے!

۴۵۷

جہاں شطرنج بازندہ فلک ہم تم ہیں سب مہرے
بسان شاطر نو ذوق اسے مہروں کی زد سے ہے

۴۵۷/۱ اس شعر کا مضمون، اس کے پیکر، اور اس کے معنی، سب اس قدر تازہ اور ڈرامائی ہیں کہ تعریف و تحریف کے لئے الفاظ نہیں ملتے۔ پھر جس مشاہدے پر شعر کی بنیاد ہے وہ، نہائی واقعی اور روزمرہ زندگی سے براہ راست اخذ کیا گیا ہے۔ اناڑی شطرنجی کی پہچان یہی ہوتی ہے کہ اسے مہرے مارنے کا شوق بے حد ہوتا ہے۔ اس کے پاس کوئی نقشہ، کوئی منصوبہ نہیں ہوتا، اور نہ وہ کسی چال کے عواقب کو سمجھتا ہے۔ وہ بس اندھا دھند، رنے مرنے پر تیار رہتا ہے، چاہے اس کا انجام خراب ہی نکلے۔ اناڑی شطرنجی سمجھتا ہے کہ مہرے مارنا ہی اصل کھیل ہے۔ فریق مخالف کے جتنے مہرے مریں گے، میں اتنا ہی زور آور ہو سکوں گا۔ دیکھئے اس مشاہدے کو میر نے کس خوبصورتی اور نکات کے ساتھ شعر میں داخل کیا ہے۔ اب یہ پوری انسانی صورت حال کا استعارہ بن گیا ہے۔ پھر یہ بھی ملحوظ رہے کہ شطرنج کی بساط اگرچہ صرف چونسٹھ خانوں کی ہوتی ہے، اور کھیل شروع ہونے پر بتیس خانوں میں مہرے ہوتے ہیں، اس کے باوجود شطرنج کی کوئی دو یا تریاں ایک دوسری کی بالکل نقل نہیں ہوتیں۔ ہر بازی میں کوئی نہ کوئی نئی بات ہوتی ہے۔ یہی حال انسانوں کا ہے، کہ ہر انسان کی زندگی دوسروں سے مختلف ہوتی ہے۔ شطرنج کی بساط اور شطرنج کا کھیل، انسان کی ایجاد ہیں۔ لیکن ایجاد کے بعد وہ انسان کے اختیار سے باہر ہیں۔ اب کھلاڑی کے بس میں یہ نہیں کہ کھیل کی ہر چال کی پیشین گوئی کر سکے۔ اور نہ یہ ہی اس کے بس میں ہے کہ کھیل کے انجام پر اپنا مکمل اختیار رکھے۔ انسانی زندگی کا بھی یہی نقشہ ہے، کہ اگرچہ انسان اپنے، ماحول پر حسب ضرورت قدرت رکھتا ہے، لیکن اسے اپنے ماحول کے ہر پہلو پر، ہر عنصر پر، ہر وقت قابو نہیں۔ لہذا وہ زندگی کے کسی نہ کسی مرحلے پر موت کا شکار ہو ہی جاتا ہے۔

آسمان کو اس بات کا ذوق نہیں کہ کسی تجویز یا نقشے کے مطابق کھیل کھیلے۔ اس میں یہ کھیل بھی پنہاں ہو سکتا ہے کہ اگر کھیل ختم ہو جائے تو پھر آسمان کو یہ موقع نہ رہے گا کہ وہ گاہ بے گاہ مہروں کو مارتا رہے۔ کھیل جب ختم ہوتا ہے تو اس وقت جو مہرے بساط پر رہتے ہیں وہ یوں ہی پڑے رہ جاتے ہیں۔ گویا کھیلنے والا انھیں مارنے کے لطف سے محروم رہ جاتا ہے اسی طرح، آسمان اپنا کھیل ہم لوگوں کے ساتھ ختم نہیں کرتا۔ بس اس کی اندھا دھند مار کاٹ چلتی رہتی ہے۔ اگر کھیل میں کوئی منصوبہ یا نقشہ ہو، تو کھیل ختم ہو جائے اور آسمان کی یہ تفریح بھی جوا سے اٹاؤنی خطرناک بات کرتی ہے، ختم ہو جائے۔

وجہ یہ استعارہ اور تشبیہ مرکب کا کمال اس شعر میں ہے۔ شیکسپیر نے کنگ لیئر (King Lear) میں گلڈسٹر (Gloster) کی زبان سے جو کہلایا ہے وہ بچے بچے کو یاد ہے۔ اور کیوں نہ ہو وہ بڑی تہذیب کا سب سے بڑا شاعر ہے، جب کہ ہم اردو والوں میں بھی ایسے لوگ بہت ہیں جو میر کو بڑا شاعر نہیں کہتے۔ یا پھر اردو کا بڑا شاعر تو کہتے ہیں، لیکن انھیں عالمی ادب کی محفل میں بیٹھنے کے لائق نہیں سمجھتے۔ کنگ لیئر میں ہے:

As flies to wanton boys, are we to gods,

They kill us for their sport.

(IV, i, 38-39)

(ترجمہ)

دیوتاؤں کے لئے؟، ایسے ہی ہیں جیسے کھلندڑے شوقین بچوں کے لئے ایکھی مچھر۔

دیوتا اپنی تفریح و لعب کے لئے ہماری جان لیتے ہیں۔

شیکسپیر کی تشبیہ بہت خوب ہے۔ اور دیوتاؤں (یا کائنات کے ارباب بست و کشاد) کو کھلندڑے شوق بچے کہنا بھی بہت عمدہ ہے۔ لیکن میر کا استعارہ اور تشبیہ دونوں شیکسپیر سے زیادہ معنی خیز، وجہ یہ اور صورت حال کے لئے مناسب تر ہیں۔ اور پھر میر کا بیان روزمرہ زندگی کے مشاہدے سے قریب تر ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ آسمان کو ایسا شخص بتانا جو خطرناک میں، ناڑی ہے نہایت بدیع بات ہے، کیونکہ ایسا شخص اور چیزوں میں عائن و بالغ بھی ہو سکتا ہے۔ لہذا یہ تشبیہ wanton boys سے بہت زیادہ ر قوت ہے۔

خیام سے منسوب ایک رباعی میں میر اور شکیبزی سے مشابہ مضمون لکھ کر ہے۔

ما لعلی کما نسم و لک لعت باز
از راه ہتھیے نہ از راه مجاز
یا زبچہ ہی کنیم بر قطع وجود
رقیم بہ صندوق عدم یک یک باز
(ہم کٹ چلیاں ہیں اور آسمان پتی باز۔
لیکن یہ از راه حقیقت ہے نہ از راه مجاز
ہے۔ بس یہ ہے کہ ہم وجود کی بساط پر اپنا
کھیل دکھا رہے تھے اور پھر ایک ایک
کر کے صندوق عدم میں داخل چلے
گئے۔)

خیام کے یہاں ایک محزونی اور المیہ ناگزیری تو ہے، لیکن جس پردے پر خیام کا کھیل ہمیں
دکھائی دیتا ہے وہ بہت چھوٹا ہے اور اس سے وہ کائناتی المیہ نہیں نکلتا جو میر کے شعر سے ہمیشہ تر اور شکیبزی
کے یہاں کم تر اڈتی کر رہا ہے۔ پھر میر کے شعر میں طنز، آسمان کے تین ایک طرح کی حقارت، اور آپس کا
طرز و تمنا طبع، یہ محاسن ہر یہ ہیں۔

دیوان چہارم

ردیفی

۴۵۸

باغ میں سیر کھو ہم بھی کیا کرتے تھے
روش آب رواں پہلے پھرا کرتے تھے

غیرت عشق کو وقت بلا تھی ہم کو
تھوڑی آزر دگی میں ترک وفا کرتے تھے

۱۲۲۰

دل کی بیماری سے خاطر تو ہماری تھی جمع
لوگ کچھ یوں ہی محبت سے دوا کرتے تھے

۴۵۸/۱۔ مطلع برائے بیت ہے، لیکن خالی از دلچسپی نہیں۔ باغ، سیر، روش، آب رواں، پھرا کرتے، ان میں مراعات الخطیہ ہے۔ ”روش“ اور ”باغ“ اور ”آب رواں“ اور ”پہلے“ میں ضلع کا تعلق ہے۔ ”پہلے پھرا کرتے تھے“ اس لئے بھی خوب ہے کہ جب کوئی شخص حالات کو موافق دیکھ کر اپنی مانگ زیادہ کر دیتا ہے، یا پہلے سے زیادہ بے تکلف ہو جاتا ہے، تو اسے بھیل پڑنا کہتے ہیں۔ اور کسی جگہ بھیل کر رہنا، یا بھیل کر بیٹھ رہنا سے مراد ہے بہت سی جگہ لے کر بے خوف ہو کر رہنا۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی مناسب ہیں کہ پانی تو پھیلتا ہی ہے۔

۳۵۸/۲ غیرت عشق اور غیرت عاشق میر کے خاص مضمون ہیں۔ یہ انتخاب بھی ایسے اشعار سے بھرا ہوا ہے۔ ملاحظہ ہو/۶۰۹۰/۱۳۵/۲/۳۸۷ وغیرہ لیکن اس شعر میں انداز نرالا ہے۔ عشق کی غیرت کو اس درجہ حساس بنا دینا کہ ذرا سی آزر دگی پر ترک وفا جیسا انتہائی اقدام کیا جائے، حیرت انگیز بات ہے۔ دلچسپ مسئلہ یہ ہے کہ ”ترک وفا“ سے کیا مراد ہے؟ اگر وفا اور عشق کو ہم معنی قرار دیا جائے تو یہ تازگی لفظ کا نمونہ تو ہے ہی، کہ علت سے معلول مراد لیں۔ لیکن مضمون کے اعتبار سے بھی یہ بات دلچسپ ہے کہ مکالم کے لئے عشق اور وفا ایک ہی شے ہیں۔ یعنی جہاں عشق ہوگا وہاں وفا ہوگی اور جہاں وفا ہوگی وہاں عشق ہوگا۔ دوسری صورت (جو پہلی سے زیادہ دلچسپ لیکن پھر بھی معنی خیز ہے) کہ ذرا سی آزر دگی پر عشق تو نہیں، لیکن وفا کو ترک کر دیتے تھے۔ اب مراد یہ نکلی کہ (۱) معشوق کے یہاں آنا جانا برقرار رہتا تھا اور ہم خود کو اس کے عاشقوں میں شمار بھی کرتے تھے، لیکن معشوق سے وفانہ کرتے تھے۔ یعنی اور طرف بھی دل لگانے کی کوشش کرتے تھے (یا کسی اور معشوق کے یہاں رسم و راہ کے لپٹے تھے۔) (۲) معشوق کو چھوڑ کر کہیں اور عشق کرنے لگتے تھے۔

اس طرح، اس شعر میں عشق کی غیرت اور عاشق/مکالم اور معشوق کے رشتوں کے شکست پذیر (Brittle) ہونے اور ذرا سی بات پر بھی معرض خطر میں ہونے کا مضمون تو ہے ہی (عشق کے تعلقات کی شکست پذیر بری (Brittleness) کا مضمون بالکل نیا ہے۔) اس میں معاملے کا بھی عجب لطف ہے، اور عاشق و معشوق کسی تصوراتی یا ڈرامائی بندھن کے تقاضوں کو ادا (Act Out) کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ابھی عشق ہے اور وفا ہے، ابھی وفا نہیں صرف عشق ہے۔ ابھی آنا جانا، اٹھنا بیٹھنا، خود کو اس کے حلقہ بگوشوں میں داخل رکھنے کی دھن ہے، ابھی وہ بھی نہیں کسی اور در پر ناہیدہ فرسائی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ دونوں ہی کسی سوانگ یا بہرہ دپ (Pantomime) کے کردار ہیں، لیکن یہ سوانگ ایسا ہے جس میں کام کرنے والوں پر موت منڈلا رہی ہے۔ اس شعر میں ایک طرح کا مزاح اسود (Black Humour) تو ہے، لیکن اس کے مزاح پر اس کی سیاسی غالب آگئی ہے۔ ایسے شعر مجھے ہمیشہ بکیٹ (Becket) کی یاد دلاتے ہیں۔ یہ بات بھی سوچنے کی ہے کہ عشق اور اس کی آزر دگی کا یہ سوانگ رچانے والے اپنے انجام سے بھی باخبر ہیں کہ نہیں؟

یہ سوال اس لئے اہم ہے کہ انجام کی ایک شکل تو مصرع اولیٰ ہی میں موجود ہے، جس سے

معلوم ہوتا ہے کہ غیرت عشق کے یہ افسانے زمانہ گزشتہ کے ہیں۔ اس وقت کیا حال ہے، یہ مذکور نہیں۔ اس طرح امکانات کی ایک پوری دنیا آباد ہو جاتی ہے۔ (۱) اب وہ غیرت عشق ختم ہو چکی۔ اب تو ہم ذلت پر ذلت سہتے ہیں اور افسانہ نہیں کرتے۔ (۲) اب وہ عشق ہی نہیں رہ گیا۔ (۳) اب ہوس ہی ہوس ہے، عشق کی غیرت کہاں؟ اپنی ہوس پوری کرنے جاتے ہیں اور اس مقصد کے حصول میں ذلیل بھی ہوئے تو کیا ہوا؟ اب ہم عشق تو ہیں نہیں کہ باغیرت بھی ہوں۔ (۴) اب وہ سب افسانے قصہ پارینہ ہوئے، اب نہ عشق ہے نہ معشوق۔ (۵) اب نہ اس جیسا معشوق ہے اور نہ ہم جیسا عاشق۔ اس شعر میں ابہام کی ایک اور تہ بھی ہے۔ شکلم/عاشق بار بار ترک و فاکرتا تھا، لیکن اس طرز عمل پر معشوق کا رد عمل کیا تھا، یہ ظاہر نہیں کیا۔ بظاہر معشوق ہر بار کی واپسی کو بخوشی قبول کرتا تھا۔ یا (۲) اس کو اس بات کی پروا ہی نہ تھی کہ کون آتا ہے کون جاتا ہے۔ لا جواب شعر ہے۔

۴۵۸/۳ مصرع اولیٰ سے دلچسپ غلط فہمی پیدا ہوتی ہے۔ بادی النظر میں یہ کہا گیا ہے کہ دل کی بیماری کے تعلق سے ہم مطمئن تھے کہ یہ ٹھیک ہی ہو جائے گی۔ ”دل“ کی مناسبت سے ”خاطر“ اور ”جمع“ بہت خوب ہیں۔ مصرع ثانی میں معلوم ہوتا ہے کہ بات ہی کچھ دوسری ہے، اور خاطر جمع ہونے سے اصل مراد یہ ہے کہ دل کی بیماری سے صحت مند ہو جانے کی امید ہم کھو بیٹھے تھے۔ مصرع ثانی میں دوسرا الحظ یہ ظاہر ہوا کہ لوگ بھی اس بات سے واقف تھے کہ اب یہ بیمار اچھا نہیں ہونے کا۔ لیکن وہ ”محبت سے“ دوا کرتے تھے۔ اس میں کئی شکتے ہیں۔ اول تو یہ کہ محبت کا علاج محبت سے کرتے تھے، یعنی علاج باطل کرتے تھے۔ اس میں پھر دو شکتے ہیں۔ (۱) علاج کی کامیابی یہ ہے کہ مریض اچھا ہو جائے، یعنی محبت زائل ہو جائے (۲) لیکن علاج کی کامیابی یہ ہے کہ محبت (دوا) کا اثر ہو جائے۔ یعنی محبت بڑھ جائے۔ اس کی بھی دو شکلیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ معشوق کی محبت بڑھ جائے اور دوسری یہ کہ معشوق کی محبت کے بجائے معالج کی محبت کا اثر ہو جائے۔ نکتہ اول کے ان مختلف پہلوؤں اور تہوں کے بیان کے بعد دوسرا نکتہ ملاحظہ ہو۔ (۲) لوگ محبت سے، یعنی از راہ محبت دوا کرتے تھے۔ (۳) تیسرا نکتہ یہ ہے کہ لوگ نہایت محبت اور دلی شغف اور لگاؤ کے ساتھ ہماری دوا کرتے تھے۔

مصرع اولیٰ کا ٹھنڈا سپاٹ لہجہ بھی دراصل بڑا پر فریب ہے۔ ایک طرف تو شکلم یہ کہتا ہوا

معلوم ہوتا ہے کہ ہم اپنے مرنے کے لئے بھانہ تلاش کر رہے تھے اب جب ہمیں دل کی بیماری ہوئی (ہم عشق میں مبتلا ہوئے) تو ہماری خاطر پنج ہوئی کہ اب ہماری آرزو پوری ہوگی۔ (یعنی تکلم خواہش مرگ کا شکار تھا۔) دوسری طرف ایسا لگتا ہے کہ تکلم دنیا اور کاروبار دنیا پر طنز کر رہا ہے، کہ ہم تو جانتے ہی تھے کہ ہم کو اس بیماری سے اٹھنا نصیب نہ ہوگا۔ لیکن لوگ محبت سے دوا کرتے تھے اس لئے ہم نے چارہ سازوں کو منع بھی نہ کیا۔ وہ اپنے کام میں رہے اور ہم اپنے کام میں۔ وہ مرض کی تدبیر کرتے رہے اور ہم آہستہ آہستہ مرتے رہے۔

عشق کی بیماری کے موضوع پر میر نے بہت سے عمدہ عمدہ شعر کہے ہیں، مثلاً ۳۰/۳۔ پھر حسب ذیل اشعار بطور نمونہ ملاحظہ ہوں۔

جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے

اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے

(دیوان اول)

عشق کی ہے بیماری ہم کو دل اپنا سب درد ہوا

رنگ بدن میت کے رنگوں جیسے جی ہی پہ زرد ہوا

(دیوان چہارم)

دیوان اول کے شعر میں طہاکی ہے اور دیوان چہارم کے شعر میں بیکری عذرت لیکن شعر زیر بحث میں معنی کی فراوانی نے اسے کچھ اور ہی رنگ دے دیا ہے۔

۴۵۹

ہم عاشقان زرد و زربون و نزار سے
مت کر ادائیں ایسی کہ بیزار ہو کوئی

۴۵۹/۱ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، میر نے ایسے شعر کثرت سے کہے ہیں جن میں معشوق کے سامنے عاجزی اور زبوں حالی کے بجائے معشوق سے مقابلہ کرنے، اس سے برابری کا معاملہ کرنے، اور اس کے ظلم کا جواب ترک محبت سے دینے کا مضمون ہے۔ ایک شعر ابھی ۴۵۸/۲ پر گزر چکا ہے۔ یا پھر دیوان اول میں ہے۔

باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم
کا ہے کو میر کوئی دے جب جگڑ گئی
مومن نے ذرا دینا دار انداز میں اس مضمون کو یوں کہا ہے۔
معشوق سے بھی ہم نے نبھائی برابری
واں لطف کم ہوا تو یہاں پیار کم ہوا

لیکن شعر زیر بحث میں مصرع ادنیٰ کی ندرت اور لہجے نے اس مضمون کی دنیا ہی بدل دی ہے۔ شکلم اور اس کے ہم مشرب (یا شاید صرف شکلم) نہ صرف عاشق ہیں، بلکہ زرد اور زبوں اور نزار بھی ہیں۔ اس کے باوجود ان میں اتنی عزت نفس باقی ہے کہ وہ معشوق کے برتاؤ اور بے ادائیگی یا کج ادائیگی کی حدیں مقرر کر سکتے ہیں، کہ اس سے آگے نہ بڑھنا، ورنہ ہم بیزار ہو جائیں گے۔ اس میں کئی طرح کے لطف ہیں۔ اول تو پورے شعر میں خود عاشقوں پر طنز ہے، کہ ہیں تو زبوں و نزار، لیکن طنطنے اس قدر ہیں کہ معشوق سے اکڑنے، اور اس کو عشق کی شراکت میں فریق ثانی قرار دینے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ دوم یہ کہ اس میں شعور ذات کے ساتھ ساتھ عشق کے وقار کا احساس بھی ہے، کہ ہم زبوں و نزار ہیں، لیکن دلی ہوئی چوٹی

بھی کاٹ لیتی ہے۔ ہم کو کھڑے حقیر نہ سمجھو۔ تیسری بات یہ کہ اس بظاہر جنگ جو یا نہ تنبیہ میں دراصل اپنی غرض پہنا ہے، کہ اگرچہ بیزار ہونے کی دھمکی دے رہے ہیں لیکن اصل حقیقت تو یہی ہے کہ اگر معشوق سے بیزار ہوئے تو دنیا سے بیزار ہونا پڑے گا۔ یا پھر اصل مقصد حیات تو عشق ہے۔ اگر معشوق سے جھوٹ گئے تو پھر زندگی میں رہا کیا؟ یا پھر یہ کہ ترک عشق اور ترک ذہیت ایک ہی شے ہیں۔ اگر ترک عشق کیا تو گویا سر ہی گئے۔ لہذا اصل فائدہ اپنا مقصود ہے کہ ہمیں بیزار ہونے پر مجبور نہ کرو۔ ہم اگر بیزار ہوئے (تم سے، یا عشق سے) تو ہمیں جان سے ہاتھ دھونا پڑے گا۔ چوتھا نکتہ یہ کہ ممکن ہے خود کو زبوں و زرد و نزار ٹھہرے کہا ہو۔ یعنی درحقیقت ایسے ہیں نہیں، لیکن چونکہ معشوق ان کو ایسا سمجھتا ہے، اس لئے کہتے ہیں کہ ہم زبوں و زرد کی ہیں لیکن پھر بھی ایسے گئے گذرے نہیں ہیں کہ تم ہمارے ساتھ برا سلوک کرو اور ہم کچھ نہ بولیں۔ پانچواں نکتہ یہ کہ جھنجھلا کر کہا ہے کہ اچھا ہم زبوں و نزار سی، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں تم ہمیں بیزار کرو۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ ”مت کر ادائیں ایسی“ کا ابہام بہت خوب ہے۔ وہ کون سی ادائیں ہیں جن کی بنا پر بیزاری ہو سکتی ہے؟ بیزار کن اداؤں میں کج ادائی، غمزہ بے جا، رقیب نوازی، یہ سب تو ہو ہی سکتے ہیں، لیکن اس کا بھی امکان ہے کہ ان اداؤں سے مراد معشوق کی بدصحیتی اور اس کا عامیانہ چلن ماس کے کردار کی رکاکت ہو۔ چنانچہ دیوان سوم میں ہے۔

(۱) سنا جاتا ہے اے گھبھے ترے مجلس نشینوں سے

(۲) کہ تو دارو پے ہے رات کو مل کر کینوں سے دشمنوں کے رو برو دشنام ہے

یہ بھی کوئی لطف بے ہنگام ہے یا پھر معشوق لالچی اور دولت کا خواہاں ہو، جیسا کہ دیوان چہارم ہی میں ہے۔

غریبوں کی تو پگڑی جاے تک لے ہے اتروا تو

تجھے اے ہم بر لے بر سر جو زردار عاشق ہو

”بیزار ہو کوئی“ بھی کثیر المعنی ہے۔ (۱) کوئی ایک شخص بیزار ہو جائے۔ (۲) تم سے بیزار

ہو جائے۔ (۳) عاشقی سے بیزار ہو جائے۔ (۴) ان اداؤں سے بیزار ہو جائے۔ (۵) لوگ عموماً بیزار

ہو جائیں۔

مصرع اولیٰ میں زرد، زیون، نزار کی جنیس عمدہ ہے۔ پھر ”نزار“ اور ”نزار“ میں رعایت بھی خوب ہے۔ پورے شعر پر طنز، بے دماغی اور اکٹاہٹ کا تاثر چھایا ہوا ہے۔ اس کے برخلاف مندرجہ ذیل شعر میں طنز کی کیفیت زیادہ ہے۔

جب تلک شرم دہی مانع شوقی اس کی
تب تلک ہم بھی ستم دیدہ حیا کرتے تھے

(دیوان چہارم)

ستم دیدہ کی حیا داری کا مضمون تازہ ہے معشوق کی بدصحبتی اور اس کے باعث اس کی بدنامی اور عاشق کی ناراضگی یا آزر دگی پر غالب نے خوب کہا ہے۔

ہم نشینی رقیباں گرچہ ہے سلمان رشک

لیکن اس سے ناگوارا تر ہے بدنامی تری

لیکن اس مضمون (معشوق کی بدصحبتی) کو نظیری نے روزمرہ کی دنیا میں عاشق کی بے بسی اور اس میں بھی بات کو بدل لینے کی صلاحیت کے پہلو سے ایسا بیان کیا ہے کہ میر اور غالب دونوں بہت کچھڑ گئے ہیں۔

مردم از شرمندگی تا چند با ہر ناکے

مردمت از دور ہمایند و گویم یار نیست

(میں تو شرمندگی کے مارے مر گیا۔ لوگ تجھے

ہر ناکس کے ساتھ گھومتے ہوئے کب تک دور

سے مجھے دکھائیں اور میں کب تک کہوں ”یہ

میرا معشوق نہیں۔“)

۴۶۰

دیر سے ہم کو بھول گئے ہو یاد کرو تو بہتر ہے
غم حرام کا کب تک کھینچیں شاد کرو تو بہتر ہے

زخم دامن دار جگر سے جامہ گزاری ہو نہ گئی جامہ گزاری = مرجاتا
ظلم نمایاں اب کوئی جو ایجاد کرو تو بہتر ہے

عشق میں دم مارا نہ کھو تم چپکے چپکے میر کچے
لو ہو منہ سے مل کر اب فریاد کرو تو بہتر ہے

۱۲۲۵

۴۶۰/۱ اس شعر پر حافظ کا پرتو معلوم ہوتا ہے۔

دیرست کہ دلدار پیاسے نہ فرستاد
عشرت کلاے دلائے نہ فرستاد
(معشوق نے دیر سے مجھے کوئی پیغام نہیں
بھیجا نہ کوئی بات لکھی نہ سلام ہی بھیجا۔)

کیفیت دونوں شعروں میں ہے۔ حافظ کے یہاں تھوڑی سی مایوسی اور ناامیدی ہے، تو میر کے
یہاں ایک محزوں اور غالباً جھوٹی امید۔ لیکن میر کے یہاں معنی کے بھی پہلو ہیں۔ سب سے
پہلے تو ”بہتر ہے“ کا لطف ملاحظہ ہو۔ بظاہر یہ صیغہ اوسط ہے، لیکن اس کے معنی تفصیل کے ہیں،
یعنی ”سب سے اچھا“۔ روزمرہ یہی ہے۔ لیکن ابہم کا پہلو بھی ہے، کہ یاد کرنا اور شاد کرنا بہتر

ہیں، لیکن شاید کوئی اور چیزیں، کچھ اور لطف و عنایت، بہترین بھی ہیں، لیکن شکلم بہترین کا تقاضا نہیں کر رہا ہے۔ وہ متوسط ہی پر خوش ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ معشوق اگر یاد ہی کر لے تو یہ باعث شادمانی ہوگا اور حراماں کا غم ختم ہو جائے گا۔ یعنی معشوق سے کچھ زیادہ کی طلب نہیں، نہ کیفیت کے لحاظ سے اور نہ کمیت کے لحاظ سے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ یاد کرنے سے کیا مراد ہے؟ اگر حافظہ کی زبان میں جواب دیں تو اس سے مراد یہ ہے کہ معشوق کوئی پیغام بھیجے، کوئی بات کہلا بھیجے۔ کچھ نہیں تو سلام ہی کہلا بھیجے۔ لیکن ”یاد کرنا“ کے ایک معنی ”بلا نا“ بھی ہوتے ہیں۔ خاص کر جب کوئی اعلیٰ شخص کسی ادنیٰ کو بلائے تو اسے ”یاد کرنا“ یا ”یاد فرمانا“ بولتے ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”بادشاہ سلامت نے یاد فرمایا ہے“، یعنی ”حاضر ہونے کا حکم دیا ہے۔“ فتح الدولہ برق کا شعر ہے۔

کہتا ہوں تصور میں مہبان عدم سے
مرتے ہیں کہ کس دن ہمیں تم یاد کرو گے

لہذا میر کے مطلعے میں ”یاد کرو تو بہتر ہے“ کے معنی ہو سکتے ہیں کہ تم ہمیں بلا لو بہت اچھا ہو۔ اس سے اچھا کچھ نہیں کہ تم ہمیں بلا لو۔ اب ”دیر سے ہم کو بھول گئے ہو“ میں یہ کنا یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ معشوق کبھی کبھی شکلم کو یاد کیا کرتا تھا (دونوں معنی میں) اور اب جو بہت دن سے التفات نہیں ہوا ہے تو شکلم اپنے دل ہی دل میں معشوق سے بات کرتا ہے، یاد اُتتی اسے پیغام بھیجتا ہے۔ شعر میں امید کی جو خفیف سی جھلک ہے وہ اسی بنا پر ہے کہ گزشتہ زمانے میں معشوق کبھی کبھی التفات کرتا تھا۔ لیکن لہجے میں جو عذری ہے اس سے یہ بھی گمان گذرتا ہے کہ شکلم کو اس امید کے برآنے کی کچھ خاص توقع ہے نہیں۔ وہ بس ایک التجا کر رہا ہے، نہ حق مانگ رہا ہے اور نہ تقاضا کر رہا ہے۔ عاشق اور معشوق کے درمیان جو نا برابری کی سادات ہے اور عشق و عاشقی کے معاملات میں معشوق جس طرح عاشق پر فوقیت رکھتا ہے، اس کی اچھی تصویر اس شعر میں ہے۔ نظام عشق ہی یہی ہے کہ عاشق اپنے بلاوے یا اپنے یاد کئے جانے کی التجا کرے، اس بات کی شکایت نہ کرے کہ معشوق نے اسے بھلایا کیوں؟

لیکن میر کے نظام میں عاشق بالکل بے ضرر اور سراسر مجبور بھی نہیں۔ وہ تھوڑی بہت چالاکی،

تھوڑی بہت نصیحت پر قدرت بھی رکھتا ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں، ”بہتر ہے“ کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق کے حق میں یہی بہتر ہے کہ وہ عاشق کو یاد کرے۔ اگر یہ سوال ہو کہ عاشق کو یاد کرنا معشوق کے حق میں بہتر کیوں کر ہو سکتا ہے؟ تو اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ (۱) متکلم سے بڑھ کر سچا عاشق کوئی نہیں، اس لئے اس کو یاد کرنے/بلوانے میں معشوق کا یہ قاعدہ ہے کہ وہ اپنے سب سے سچے اور پر غلوں عاشق کی صحبت کا لطف اٹھائے گا اور اس طرح جھوٹے یا کم سچے عاشقوں سے محفوظ رہے گا۔ (۲) سچے عاشق کو اپنے گرد و پیش رکھنے سے معشوق کی عزت اور وقار میں اضافہ ہوگا۔ (۳) معشوق کی نیک نامی اسی بات میں ہے کہ وہ اپنے عاشقوں کو بھولتا نہیں۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ شعر کے بظاہر یک رنگے لہجے میں دراصل بڑی رنگارنگی ہے۔ خاص میر کی طرح کا شعر ہے، اور حافظ سے بہت آگے بڑھا ہوا ہے۔

۴۶۰/۲ یہاں بھی کیفیت کے باعث معنی کے پہلو، حتیٰ کہ شعر کا طنز یہ تباہ تھوڑی دیر کے لئے نگاہ سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ ”زخم دامن دار“ بہت گہرے زخم کو کہتے ہیں۔ لہذا جگر کے زخم کے لئے ”دامن دار“ بہت مناسب ہے، کہ جگر کا زخم اور جسم کی گہرائی میں ہوگا اور دکھائی نہ دے گا۔ پھر ”جامہ گذاری“ بمعنی ”موت“ کے ساتھ دامن دار زخم کا پیکر و استعارہ لا مار عایت کا کمال ہے۔ حربہ یہ کہ ”دامن دار“ زخم کے ناکام ہونے کے بعد ”ظلم نمایاں“ ایجاد کرنے کی دعوت میں بھی ایک نکتہ ہے، کہ دامن دار زخم اور زخم نمایاں دونوں کے معنی ہیں ”گہرا زخم“۔ جو زخم گہرا ہوگا اس کے اندر تک دیکھ نہیں سکتے، لہذا ایسا زخم بڑی حد تک پوشیدہ بھی ہوگا۔ اس اعتبار سے ”ظلم نمایاں“ خوب ہے، کہ جو کام پوشیدہ زخم سے نہ ہو سکا، وہ کھلے ہوئے ظلم سے لیا جائے۔ ”ظلم نمایاں“ کے لئے مزید ملاحظہ ہو ۳۹۸/۱۔

اب طنز کے پہلو ملاحظہ ہوں۔ متکلم اپنی سخت جانی کے بہانے معشوق کی ناکامی پر طنز کر رہا ہے، کہ تم نے جگر پر کاری زخم لگایا، پھر بھی ہمیں مار نہ سکے۔ اچھا اب ایک کھلا ہوا ظلم کر کے دیکھو، کہ جگر کا زخم تو کسی نے دیکھا بھی نہیں تھا۔ شاید ظلم نمایاں سے تمہارا کام چل سکے۔ دوسرا پہلو یہ کہ اگر تمہیں اپنے قتال ہونے کی شہرت قائم رکھنی ہے تو تمہیں اور کوشش کرنی پڑے گی، ابھی تم نا آزمودہ

کار ہو۔ تیسرا پہلو یہ کہ سوت کی آرزو شاید شکلم کو بھی تھی۔ اور ”بہتر ہے“ سے مراد ہے ”میرے لئے بہتر ہے۔“ لیکن شکلم نے لہجہ ایسا اختیار کیا ہے گویا معشوق کی خیر خواہی میں کہہ رہا ہے، کہ مجھے مارنا ہے تو کوئی اور طریقہ ایجاد کرو۔ پھر ”عظم“ کا لفظ بھی رکھ دیا، گویا معشوق کو بھی یہ بات قبول ہوگی کہ میں ظالم ہوں۔

ایک مزید نکتہ یہ ہے کہ ”جامہ گذاری“ کے لغوی معنی ہیں۔ ”کپڑے اتارنا۔“ اس اعتبار سے ”واسن دار“ تو مناسب ہے ہی، ”نمایاں“ میں بھی ایک مناسبت ہے، کہ کپڑے اتارنے سے جسم نمایاں ہو جاتا ہے۔ ظلم نمایاں کے ذریعہ ایک طرح کی جامہ گذاری تو ہو ہی جائے گی، کہ شکلم کا حال سب پر واضح ہو جائے گا۔

۳۶۰/۳ اس شعر میں بھی کیفیت کی فراوانی ہے، لیکن یہاں رویف نئے انداز کا لطف دے رہی ہے۔ اگر ”بہتر ہے“ کے معنی ”مناسب ہے“، ”زیادہ اچھا ہے“ نئے جائیں تو یہ فقرہ پورے شعر کے ماحول میں کمزور معلوم ہوتا ہے۔ یہی کمزوری اس کی مضبوطی ہے، کہ جس شخص نے کبھی دم نہ مارا ہو، اور جو چپکے چپکے ہی جان کھپاتا رہا ہو، اس کے حق میں صرف ”بہتر“ بات کا مشورہ دیا جائے! اس طرح شعر میں ایک تازہ پیدا ہوتا ہے کہ شکلم کہیں طنز تو نہیں کر رہا ہے؟ یا پھر کیا وہ اس قدر بے ہنر اور نااہل (Inefficient) ہے کہ ایسی سخت صورت حال میں جتنا شخص کو صرف ”بہتر“ بات کا مشورہ دے رہا ہے، اور وہ بھی اس قدر روا روی میں، گویا کوئی خاص بات ہے کہ میر نے دم نہ مارا اور چپکے ہی چپکے کہتا رہا، اور نہ یہ خاص بات ہے کہ وہ مجھ پر ہول کر فریاد کرے؟ یہ سب کچھ بس یوں ہی ہو رہا ہے؟

طنز کے ان ابعاد، اور شکلم کی اس بظاہر نااہلی کے باعث ہم ایک لمحے کے لئے اس بات کو نظر انداز کرتے ہیں کہ لہجہ اگرچہ روا روی کا ہے، لیکن مشورہ بڑا سخت اور ڈرامائی ہے۔ مجھ پر ہولنے میں کتنا یہ اس بات کا ہے کہ میر نے بہت زخم کھائے ہیں۔ لیکن اس میں نشانیاں پھلویں ہیں کہ مجھ پر لہو ملنا میر کی گزشتہ زندگی کا اشارہ ہے کہ وہ سرتا سر خون میں نہائی ہوئی رہی ہے، یا پھر میر کی ہر چیز دل، ہجر، جان، خون ہو کر رہ گئی ہے۔ اس شعر کا موازنہ ۱۳۸/۱ سے کریں تو ذہنی صورت حال اور مزاج کی دو انجہاؤں کا سامنا ہوتا ہے۔ ۱۳۸/۱ میں ایک وجد ہے۔ ایک اہتراز ہے، لیکن وہاں شکلم کا جوش و

خروش، اور ناتجربہ کاری کا پیدا کردہ اس کا ذوق و شوق عشق، عجب خوف انگیز سی تھر تھری ہمارے اندر پیدا کرتا ہے۔ شعر زیر بحث میں سارا جوش ٹھنڈا پڑ چکا ہے اور برہنہ کے ذرا سے Mother Courage کی طرح میر نے کرب اور نقصان کا ہر تجربہ جھیل لیا ہے۔ اب میر کے جوش و ذوق کی شدت نہیں، بلکہ اس کے درد کی خاموش گہرائی ہمارے دل میں خوف پیدا کرتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ منہ پر لہوئل کر فریاد کرنے کا مشورہ ردا روی میں اس لئے دیا گیا ہے کہ اب اس کی کوئی واقعی ضرورت نہیں، میر کی خاموش زندگی Mother Courage کے سکوت کی مانند سرتاپا فریاد ہے۔ شعر کا المیہ زور قائل داو ہے۔

۴۶۱

اکثر کی بے دماغی ہر دم کی سرگرائی
اب کب گئی اٹھائی ہے زور نا توانی اٹھانا= برداشت کرنا، زور= بہت

اس غیرت قمر کی غلت سے تاب رخ کی
آئینہ تو سراسر ہوتا ہے پانی پانی

مرزائی فقر میں بھی دل سے گئی نہ میرے
چہرے کے رنگ اپنے چادر کی زعفرانی

۴۶۱/۱ بظاہر بالکل رسمی، بے رنگ شعر ہے۔ لیکن تامل کریں تو اس میں معنی آنفرینی کے متعدد کوشے جگمگاتے نظر آتے ہیں۔

(۱) ”بے دماغی“ میر نے اکثر استعمال کیا ہے، بمعنی ”چڑچاہن“، ”مارا فنگی“، ”ہم آشتی“ وغیرہ۔ یہاں یہ معشوق کے لئے تو ہے ہی، خود شکلم کے لئے بھی ہو سکتا ہے، کہ میں اکثر بے دماغ اور سرگراں رہتا ہوں۔ تیسرے معنی، ”اکثر“ سے نکلتے ہیں، کہ ”اکثر لوگوں کی بے دماغی۔“ یعنی اکثر لوگ مجھ سے بے دماغ رہتے ہیں۔ یعنی ایک معنی تو وقت کے متعلق ہیں، کہ اکثر اوقات میں اور ایک معنی تعداد سے متعلق ہیں، کہ اکثر لوگ۔

(۲) ”سرگرائی“ کے معنی بھی ”مارا فنگی“ ہیں، لیکن اس کے لغوی معنی ہیں ”سرکا بھاری ہونا۔“ اس اعتبار سے مصرع ثانی میں اس سرگرائی کے اٹھانے (= برداشت کرنے) کی بات خوب ہے۔ ”اٹھانے“ اور ”سرگرائی“ میں رعایت پر لطف ہے، اور ”سر“ کی رعایت سے ”اٹھائی“ بھی عمدہ ہے۔

(”سراٹھانا“ محاورہ ہے۔)

(۳) اٹھانے کا تعلق مصرعِ اولیٰ کی چیزوں سے تو ہے ہی، کہ اکثر (معشوق کی/لوگوں کی/ہماری) بے دماغی اور ہر دم سرگرائی (معشوق کی/لوگوں کی/اپنی) اب اٹھائی نہیں جاتی لیکن اس کا تعلق ”نا توانی“ سے بھی ہو سکتا ہے۔ اب یہ معنی لکھ لکھ کر اکثر بے دماغی ہے اور ہر دم سرگرائی ہے، (معشوق کی/لوگوں کی/اپنی) اس کے باعث میری (جنی) نا توانی بہت بڑھ گئی ہے۔ یا اس بے دماغی اور سرگرائی نے مجھے اس قدر اعصابی تناؤ میں ڈال دیا کہ اس کے باعث میری نا توانی اور بڑھ گئی۔ اب یہ نا توانی اس قدر ہے کہ میں اسے برداشت نہیں کر سکتا۔

(۴) نا توانی کے باعث چیزیں اٹھانا مشکل یا ناممکن ہوتا ہے۔ یہاں خود نا توانی کو اٹھانے کی بات ہو رہی ہے۔ اس طرح بیان میں عمدہ تاؤ پیدا ہو رہا ہے۔

(۵) نا توانی کی شدت بیان کرنے کے لئے ”زور نا توانی“ کہنا طباعی اور غلاقی کا کمال ہے، کہ جو لفظ قوت اور توانائی کے معنی رکھتا ہے، اس کو نا توانی کی کثرت کے لئے استعمال کیا۔ اٹھارویں صدی میں ”زور“ بمعنی ”بہت زیادہ“ مستعمل تھا، لیکن شعر زیر بحث کے سیاق میں اس کا استعمال لفظ تازہ کا حکم رکھتا ہے۔

(۶) شعر کا ابہام بھی دلچسپ ہے کہ بے دماغی وغیرہ کو اٹھانے سے قاصر ہو تو گئے۔ لیکن یہ واضح نہ کیا کہ آئندہ کالائجہ عمل کیا ہوگا؟ اگر اپنی ہی بے دماغی وغیرہ کا ذکر ہے، اور اب اسے اٹھانے سے مجبور ہیں تو جان وینے کے سوا کوئی چارہ نہیں۔ اور اگر معشوق کی بے دماغی وغیرہ کا معاملہ ہے، تو ترکِ عشق کرنا ہوگا، جو موت سے بدتر ہے۔ اور اگر لوگوں کی بد دماغی معرضِ بحث میں ہے، تو دنیا ترک کرنی ہوگی۔ ہر صورت میں مرض سے علاج بدتر ہے۔ خوب شعر کہا۔ ملاحظہ ہوا/۳۰۹۔

۴۶۱/۲ معشوق کے حسن کے آگے پھول اور آئینہ دونوں شرم سے پانی پانی ہو جاتے ہیں، یہ مضمون عام ہے۔ چنانچہ ملاحظہ ہوا/۳۵۔ پھر دیوانِ سوم میں ہے۔

سب شرم جبین یار سے پانی ہے
ہر چند کہ گلِ کلفۂ پیشانی ہے
کلفۂ پیشانی = خمدہ پیشانی،
ماٹھے پر چمن نہ ہونا

شعر زیر بحث میں کوئی خاص بات نہیں، سوائے اس کے کہ چاند اور پانی کے حلازموں کی مراعات خوب ہے، اور ”غیرت“ کی مناسبت سے ”پانی پانی ہوتا“ بھی اچھا ہے۔ ”تاب“ کے معنی چونکہ ”گرمی“ بھی ہوتے ہیں، اس لئے اس اعتبار سے بھی ایک مناسبت ہے، کہ گرمی میں پسینہ آتا ہے۔ آئینے میں چمک ہونے کے اعتبار سے اس میں آب (پانی) فرض کرتے ہیں اور اسی اعتبار سے آئینے کو چشمہ یاد دیا بھی فرض کرتے ہیں، غالب۔

بے خبر مت کہہ ہمیں بے درد خود بینی سے پوچھ

تقزم ذوق نظر میں آئینہ پایاب تھا

ان مناسبتوں کے اعتبار سے آئینے کو پانی پانی کہنا دلچسپ ہے۔ چاند اور پانی میں ربط کی وجہ سے معشوق کو غیرت قمر کہنا اور اس کے چہرے کی چمک کا ذکر کرنا، اور اس چمک کے باعث آئینے کا پانی پانی ہو جانا، یہ سب بہت خوب ہیں۔ غرض شعر معمولی ہے لیکن رعایتوں اور مناسبتوں نے لطف پیدا کر دیا ہے۔

۳۶۱/۳ ہماری کلاسیکی شاعری میں عاشق کو عام طور پر سیاحی مائل رنگ کا تصور کرتے ہیں۔ جب اس کے چہرے کا رنگ اڑ جاتا ہے تو اسے زرد و تصور کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف، معشوق کا رنگ سنہرا چمکی (کنڈنی) فرض کرتے ہیں، اور جب اس کے چہرے کا رنگ اڑ جاتا ہے تو اسے سفید و تصور کرتے ہیں۔ اس مسئلے پر تفصیلی بحث گذشتہ صفحات میں گذر چکی ہے، مثلاً ۲/۱۲۳/۳، ۱۷۷۳/۱، ۲۲۳۵/۲، ۳۷۷۲/۳ وغیرہ۔ عاشق کے چہرے کی زردی کا مضمون غالباً سعدی کا ایجاد کردہ ہے۔

گر بگویم کہ مرا حال پریشانی نیست

رنگ رخسار خبری دہ از سر ضمیر

(اگر میں یہ دعویٰ کروں بھی کہ مجھے کوئی

پریشانی نہیں ہے، تو میرے چہرے کا

رنگ میرے اندر کے راز کو ظاہر کر دیتا

ہے۔)

مولانا روم نے بات اور بھی صاف کر دی ہے۔ مشغولی (دختر اول) میں کہتے ہیں۔

ہر کہ او بیدار تر پر درد تر
 ہر کہ او آگاہ تر رخ زرد تر
 (جو جتنا ہی (دل کے اعتبار سے) بیدار
 ہے، وہ اتنا ہی درد مند ہے۔ جو جتنا ہی
 (روحانی اعتبار سے) آگاہ ہے، اس کا
 چہرہ اتنا ہی زرد ہے۔)

ہمارے یہاں اٹھارویں صدی آتے آتے یہ بات گویا مسلم ہوئی تھی کہ درد مندی کے باعث،
 اور سوز و رول کے باعث، عاشق کا چہرہ رز و ہوتا ہے۔ چنانچہ ”بوستان خیال“ میں ہے:
 زردی رنگہ خسار اس کی عاشقی کی دلیل واضح ہے۔
 (جلد اول، صفحہ ۱۷۲ ترجمہ خواجہ امان)

ولی نے اس مضمون کو بڑی نزاکت اور معنویت سے کہا ہے۔

محبت میں تری اے گوہر پاک
 ہوا ہے رنگ میرا کھربائی

”کھربا“ یا ”کاہربا“ زرد رنگ کے خمر کو کہتے ہیں۔ چونکہ خمر سیاہ (یا گہرے سبز) رنگ کا بھی
 ہوتا ہے، اس لئے کھربائی کہنے سے عاشق کے رولوں رنگوں کی طرف اشارہ ہو جاتا ہے اور پیکر یہ بنتا ہے
 کہ عاشق کا رنگ پہلے سیاہ خمری تھا، پھر زرد خمری ہو گیا۔ میر نے بھی بالکل صاف ”بوستان خیال“ سے
 مضمون لے کر کہا ہے۔

چاہ کا دھوا سب کرتے ہیں مائے کیوں کر بے آچار
 انگک کی سرخی زردی منہ کی عشق کی کچھ تو علامت ہو

(دیوان اول)

”مرزائی“ کے معنی پر بحث کے لئے دیکھیں ۳۷۲/۲۔ ”مرزائی“ اور ”مرزا“
 (= میرزائی اور میرزا) کا مضمون بھی بہت پرانا ہے۔ ”بہارِ نعم“ میں ہے کہ ”مرزائی کشیدن“ کے معنی
 ہیں ”کسی کی شان و فرد کو برواشت کرنا“ سترہویں صدی میں مرزا کا مران نامی ایک صاحب نے

”مرزا نامہ“ کے عنوان سے ایک مختصر رسالہ بھی لکھا ہے جس میں ”مرزائی“ کے خواص اور ”مرزا“ بننے کے لئے ضروری شرائط بیان کئے ہیں۔ ان میں جہاں ایک طرف مختلف زبانوں (عربی، فارسی، ترکی، ہندی وغیرہ) کا جاننا اور ان کا صحیح تلفظ ادا کرنا ضروری قرار دیا ہے تو دوسری طرف میدان جنگ میں گولیوں کی زد سے دور کھڑے ہونے اور خطرناک چیزوں (مثلاً مسٹ باقی) سے بچنے کو بھی اتنا ہی اہم گردانا ہے۔

زیر بحث شعر میں میر نے جدت یوں کی ہے کہ چہرے کی زردی اور میرزائی کو طاکر ایک نئی بات پیدا کر لی ہے۔ عاشقی میں چہرہ زرد ہو گیا ہے۔ لیکن مزاج کی میرزائی ویسی ہی ہے۔ لہذا زعفرانی (= زرد) چادر اصل میں مزاج کی نفاست کا ثبوت ہے، خانماں بربادی اور فقیری کا ثبوت نہیں۔ لطف یہ ہے کہ زعفرانی چادر اصل میں ہے تو خانماں بربادی اور فقیری کے باعث (جوگی، منیاسی، فقیر لوگ زعفرانی زرد لباس پہنتے تھے، یا بس ایک چادر زعفرانی زرد رنگ کی لے کر سارا بدن اس سے ڈھاک لیتے تھے۔) لیکن کہہ یہ رہے ہیں کہ چونکہ ہمارے چہرے کا رنگ زرد ہے، اس لئے اس کی مناسبت سے ہم نے زعفرانی چادر اوڑھ لی ہے۔ یہ ثبوت ہے ہمارے مزاج کی نفاست اور طبیعت کی نزاکت کا۔

بیان کے اس تناؤ کے باعث یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ یہ شعر اپنے امیرانہ مزاج کی توصیف میں ہے۔ یا وہ تو صیف محض ایک پردہ ہے، اس بات کو بیان کرنے کا کہ عاشقی نے میرا رنگ زرد کر دیا ہے۔ یعنی ایک طرح سے یہ شعر خوش طبعی اور کھلتی کا اظہار ہے، اور ایک طرح سے اس بات کی دلیل ہے کہ۔

اک آفت زماں ہے یہ میر عشق پیشہ

پردے میں سارے مطلب اپنے ادا کرے ہے

(دیوان دوم)

مرزائی اور زعفرانی رنگ کے مضمون الگ الگ تو خوب استعمال ہوئے ہیں۔

صحن صبرا کو سدا اشک سے کرنا چہر کاؤ

بس دوانہ ہوں میں قائم تری مرزائی کا

(قائم چاند پوری)

جسم اس کے غم میں زرد از ناتوانی ہو گیا
جلد عریانی اپنا زعفرانی ہو گیا

(شاہ نصیر)

میرزائی کو نہ فرہاد نے چھوڑا تا مرگ
جیفہ سر تھے اسے تیوہ آہن سمجھا

(شاہ نصیر)

آخری دونوں اشعار پر میر کا اثر ظاہر ہے۔ لیکن مرزائی اور زعفرانی لباس کا مضمون شاہ نصیر اپنی تمام طباعی کے باوجود کچھ نہ کر پائے۔ نوجوان غالب نے زعفرانی رنگ کے لئے نئی روش اختیار کی، لیکن مرزائی کا مضمون ان سے رہ گیا۔

ہستے ہیں دیکھ دیکھ کے سب باتواں مجھے
یہ رنگ زرد ہے جن زعفران مجھے
خود میر دونوں مضامین کا احتجاج پہلے ہی کر چکے تھے۔
فقر پر بھی تھا میر کے اک رنگ
کلفی پہنی سو زعفرانی تھی

(دیوان دوم)

دیوان دوم کے شعر میں مرزائی کا مضمون واضح نہ تھا، اس لئے اس کو تھانائے مشکل نہ تھا (ہاں "اک رنگ" مستحق عن الثناء ہے۔) شعر زیر بحث میں دونوں مضامین کھل کر آگئے اور کسی نقص کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ بہت خوب کہا ہے۔

۴۶۲

چلو جن میں جو دل کھلے تک بہم غم دل کہا کریں گے
طیور ہی سے بکا کریں گے گلوں کے آگے بکا کریں گے

قرار دل سے کیا ہے اب کے کہ رک کے گھر میں نہ مرے گا یوں ۱۳۳۰
بہار آئی جو اپنے جیتے تو سیر کرنے چلا کریں گے

برا ہے دل کا ہمارے لگنا لگانا غصے سے عاشقی کے حصہ=درد
نچی جیوں سے گلی میں اس کی خراب دختہ بھرا کریں گے

ہلاک ہونا مقرر ہے مرض سے دل کے پہ تم کڑھو ہو
مزاج صاحب اگر ادھر ہے تو ہم بھی اپنی دوا کریں گے

۴۶۲/۱ اس پوری غزل میں غیر معمولی روانی، شور انگیزی، اور عجب طعنے آسیر محرونی ہے۔ پہلی بار
پڑھیں تو جی چاہتا ہے کہ ساری کی ساری غزل (سات شعر) انتخاب میں رکھ لی جائے۔ دیر تک غور کرنے
کے بعد تین شعر کم کئے گئے، یعنی شروع کے تین شعر اور مقطع رکھا گیا۔ عرصے بعد مزید غور کے دوران یہ
محسوس ہوا کہ نہیں ایک شعر اور لینا چاہئے۔ چنانچہ ۴۶۲/۳ انتخاب میں آیا۔ اس کے کچھ دن بعد سوچ کچھ
کر مقطع اور اس کے اوپر کا شعر (۴۶۲/۴) نکال دیئے۔ آخر میں اس سے بھی اطمینان نہ ہوا تو ۴۶۲/۴ کو
واپس رکھ لیا۔ اس طرح غزل کی موجودہ شکل بنی۔

یہ تفصیل میں نے اس لئے بیان کی کہ قاری کو نہ صرف انتخاب کا طریقہ کار سمجھنے میں مدد

ملے، بلکہ یہ واضح ہو کہ میر کے کسی شعر کو محض اس بنا پر نظر انداز کر دینا مناسب نہیں کہ اس میں بظاہر معنی کی کثرت نہیں ہے۔ اور کسی شعر کو محض اس بنا پر خوبی کے درجہ اعلیٰ پر رکھنا بھی مناسب نہیں کہ وہ ہمیں اچھا لگتا ہے۔ اگر اچھا لگنے کو معیار بنایا جائے تو میر کے کلام کا بڑا حصہ انتخاب میں آجائے گا۔ لیکن مجھے ضرورت تھی ایسے انتخاب کی جس کے بارے میں مجھے اطمینان ہو کہ یہ انتخاب اعلیٰ ترین اشعار پر مشتمل ہی نہیں ہے، بلکہ میں ان اشعار کی خوبی کو کم و بیش بیان بھی کر سکتا ہوں۔ یعنی انتخاب کا اصل معیار محض ذاتی پسند نہیں، بلکہ ایسی تھلاقی پسند ہے جس کو تنقیدی شعور، کلاسیکی غزل کی روایت کے تقریباً مکمل ادراک اور شعر شناسی کے مختلف طریقوں سے واقفیت کی معاونت حاصل ہے۔ عسکری صاحب کا یہ قول بھی ذہن میں رکھئے کہ میر کی بہت سی غزلیں ایسی ہیں جن میں اعلیٰ شعروں کی کثرت شاید نہ ہو لیکن پوری غزل سراپا انتخاب معلوم ہوتی ہے۔

مطلع کے ساتھ ہی غزل ۱۳۸ کا مطلع ذہن میں آتا ہے، اور دونوں کا تضاد ہی دونوں مطلعوں کو یادگار بنانے کے لئے کافی ہے۔ ۱۳۸/۱ میں سادگی اور جنون کی سادہ لوحی، اور عشق کی خون افشانی کی خوف انگیز پیش آمد ہے۔ زیر بحث مطلع اس وقت کا ہے جب شکم پر عشق کی ہر کیفیت گزر چکی ہے۔ اور اب یا تو ایک بے کیف ساجنون ہے، یا پھر انقباض اور خاموشی کا وہ عالم ہے کہ اس کو توڑنے کے لئے لائینی بات بکنا اور آہ زہری کرنا دونوں برابر ہیں۔ گویا مقصود سکوت کو توڑنا ہے اور اس بات کا فرق بھی اب مٹ گیا ہے کہ شکست خموشی کے لئے آہ و نالہ ہو یا محض یا وہ گوئی۔ ان باتوں کو بکا (بکنا = لالچال باتیں کہنا) اور بکا (= گریہ و زاری) کی جتنیس نے اور بھی تقویت بخشی ہے، کہ ”بکا کرنا“ اور ”بکا کرنا“ میں ظاہر کوئی فرق بھی نہیں۔

یہ بھی غور کیجئے کہ بکنے کا عمل طیور کے سامنے ہے، اور بکا کرنے کا عمل گلوں کے سامنے۔ گویا طیور کا زمرہ محض لغو، اور یا وہ گوئی ہے۔ یا جس طرح طیور کی بات سمجھ میں نہیں آتی، اسی طرح میں بھی لائینی باتیں کہوں گا۔ اور گل چونکہ سرخ ہے (= خون میں تر ہے) اور جگر چاک ہے اس لئے گلوں کے آگے کھڑے ہو کر دنا زیادہ مناسب ہے۔ ورنہ ”بکا“ اور ”بکا“ کی جگہ بدل دینے پر بھی مصرع موزوں تھا، لیکن وہ مناسبیت ہاتھ نہ آتی ج

طیور ہی سے بکا کریں گے گلوں کے آگے بکا کریں گے

مصرع اولیٰ میں بھی ایک لطیف ابہام ہے۔ ”جو دل کھلے تک“ کے دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) اگر دل کھلے۔ اور (۲) تاکہ دل کھلے۔ کھلے اور کھلے کی تینیس اور ابہام بھی عمدہ ہے، کہ ”دل کھلنا“ اور ”دل کھلنا“ دونوں معادوں سے ہیں۔ ”دل کھلنا“ بمعنی شکستہ خاطر ہونا، اور ”دل کھلنا“ بمعنی ”مفتیاض دور ہو جانا“ (اردو لغت، تاریخی اصول پر)۔ حق یہ ہے کہ دونوں معادوں کے معنی میں بہت کم فرق ہے۔ ہاں ”دل کھلنا“ کے معنی اور بھی ہیں، مثلاً ”کسی سے دل کھلنا“ بمعنی ”کسی شخص سے بے تکلفی ہو جانا، کسی شخص سے لگاؤ پیدا ہو جانا“ (یہ معنی ”اردو لغت“ میں نہیں ہیں)۔ بہر حال یہاں ”دل کھلنا“ اور ”دل کھلنا“ دونوں مناسب ہیں۔ معلوم ہوتا ہے میر نے اپنے کمال کی دلیل فراہم کرنے کے لئے یہ التزام رکھا کہ مصرع اولیٰ میں ایک لفظ پرو لفظوں کا گمان ہو جو تحریک حرکت نہیں ہیں، اور تقریباً متحد المعنی ہیں۔ پھر مصرع ثانی میں دو لفظ رکھے جو متحد الحروف ہیں، لیکن متحد الحركات اور متحد المعنی نہیں ہیں۔

اب مخاطب کے ابہام پر غور کیجئے۔ (۱) شکلم اپنے آپ سے شکلو کر رہا ہے۔ (۲) شکلم کسی اور دل زدہ عاشق سے کہہ رہا ہے کہ چلو ہم مل کر غم دل کہیں۔ (پہلے معنی کی رو سے ”ہم غم دل کہا کریں گے“ کا تعلق طیور اور گلوں سے ہے۔) (۳) شکلم کسی ہم نفس یا ہم راز سے کہہ رہا ہے۔

۳۶۲/۲ تمام نسخوں میں ”قرار دل سے گیا ہے“ لکھا ملتا ہے، جو معنی کے لحاظ سے بالکل نامناسب ہے۔ لہذا میں نے ”قرار دل سے کیا ہے“ کی قیاسی تصحیح کر دی ہے۔ اس شعر میں اتنی بہت سی باتیں کہہ دی گئی ہیں کہ پورا بیانیہ اشاروں اشاروں میں ادا ہو گیا ہے۔

(۱) ”رکنا“ بمعنی ”ٹھہرنا“ بھی ہے، اور بمعنی ”بند ہونا“ بھی۔ یعنی دوسرے معنی کی رو سے مراد یہ ہے کہ گھر میں رہیں گے تو بند بند، رک رک کر، گھٹ کر مر جائیں گے۔

(۲) ”مرنا“ بمعنی ”جان دینا“ بھی ہے، اور بمعنی ”سخت اذیت اٹھانا“ بھی۔

(۳) ”یوں“ سے موجودہ حالت کی طرف اشارہ مراد ہے۔

(۴) دل سے قرار کرنا اس لئے کہا کہ (۱) اب تک ہم گھر کے اندر گھٹ گھٹ کر مرتے تھے اور پھر بھی کچھ حاصل نہ ہوتا تھا۔ اس بار دل میں مصمم ارادہ کیا ہے کہ اس طرح گھٹ گھٹ کر نہ مریں گے۔ (۲) کیا، دل نے شکایت کی کہ ہمیں اس طرح گھا گھونٹ کر کیوں مارتے ہو، لہذا اس سے وعدہ کیا کہ ایسا نہ

ہونے دیں گے۔ (۳) عشق کے معاملے میں دل ہمارا شریک اور سہاگھی ہے، لہذا اس سے قول و قرار کیا کہ اب کی بار ہم اس طرح نہ سریں گے، (بلکہ گھر سے باہر نکل کھڑے ہوں گے۔) (۴) ”دل سے“ بمعنی ”صدق دل سے“ بھی ممکن ہے، کہ میں نے یہ قرار سچے دل سے کیا ہے۔

لہذا مصرعِ اولیٰ کے معنی ہونے کہ ایک عرصہ سے، اور زمانہ موجودہ تک، میں دل گرفتہ گھر کے اندر بند پڑا رہتا ہوں، اور گھٹ گھٹ کر جان دینے یا اذیت جانی اٹھانے کے تجربے سے گذرتا رہتا ہوں۔ (”نہ مریئے گا یوں“ کا استعاراتی زور اس قدر ہے کہ اس کے معنی واقعی جان سے جانا بھی ہیں، اور شدید اذیت اٹھانا بھی۔) اس بار میں نے اپنے دل سے وعدہ کیا ہے کہ اب ایسا نہ ہونے دوں گا۔ یعنی میں اس بار گھر میں رک کر جان نہ دوں گا۔ (گھر میں رکنا برابر ہے اذیت جانی اٹھانے/ جان دینے کے۔ یا جان تو بہر حال جانی ہے، لیکن میں رک رک کر جان نہ دوں گا۔) دل سے قرار اس لئے کیا ہے کہ میں اور دل دونوں اس کا رد پار میں برابر کے شریک ہیں۔

اب مصرعِ ثانی کے مضمرات ملاحظہ ہوں:-

(۱) چونکہ گھٹ گھٹ کر مرنے کا عمل اب بھی جاری ہے، اس لئے یہ امکان تو ہے ہی کہ اب زیادہ دن جینا نہیں ہے۔

(۲) اگر میں جیتا رہا اور اگر بہارا گئی تو سیر کرنے چلا کریں گے۔

(۳) گھر میں بند رہنے سے بڑھ کر کوئی موت نہیں۔ سیر کرتے میں جان جائے تو کچھ مضائقہ نہیں۔ موت تو آتی ہی ہے، لیکن ان چار دیواریں میں بندی ہونے کے عالم میں مرگ مسلسل کی کیفیت ہے۔ بس اس سے نجات مل سکے تو خوب ہو۔

(۴) سیر کرنے کو جب جاؤں گا تو سیرے ساتھ (۱) میرا دل ہوگا، یا (۲) کوئی شخص ہوگا جس کو مخاطب کر کے یہ شعر کہا گیا ہے، یا (۳) میں اکیلا ہوں گا۔ (آخری صورت میں جمع کا صیغہ روزمرہ کے طور پر استعمال ہوا ہے۔)

اب مصرعِ ثانی کا مفہوم یہ ہوا کہ مجھے جینے کی امید نہیں ہے، اور یہ یقین ہے کہ بہار آئے گی، لیکن اگر میں زندہ رہا اور بہار آئی تو میں اکیلا یا کچھ دوستوں کے ساتھ، سیر کرنے کو نکلا کروں گا۔ موت تو پھر بھی آئے گی، لیکن خانہ قید کی مرگ مسلسل سے تو مجھے چھٹکارا مل جائے گا۔

مندرجہ بالا نکات کی روشنی میں یہ سوال لا محالہ اٹھتا ہے کہ اگر شکلم قید میں ہے، یا اس پر کسی قسم کی بندش ہے، اور اس کے باعث وہ گھر میں رک کے مرنے پر مجبور ہے تو پھر اگلی بہار میں وہ میر کرنے کس طرح نکلا کرے گا؟ اور یہی سوال دراصل شعر کی روح ہے۔ اسی کے باعث دل سے قمر کرنا پڑا ہے، اسی کے باعث شعر کے لہجے میں مستقل مزاجی اور پابندی مہم کارنگ ہے۔ کیونکہ ظاہر ہے کہ اگلی بہار کو یہ قید و بند الگ تو ہونے چاہئے گی (بلکہ بندشوں کے سخت تر ہو جانے کا امکان ہے)۔ لہذا اصل معاملہ یہ ہے کہ اگلی بہار کو شکلم تمام بند و بست کو توڑ دے گا اور خود کو آزاد کر لے گا۔

لیکن اگر شکلم خود کو آزاد کر لینے کی قدرت رکھتا ہے تو پھر اگلی بہار کا انتظار کیوں؟ اس سوال پر غور کرنے سے شعر کے اصل معنی بالآخر ظاہر ہوتے ہیں۔ شکلم کو کہیں بھی آنا جانا نہیں ہے، وہ خود کو صرف بہلا رہا ہے، طفل تسلیاں دے رہا ہے کہ اگلی بہار کو آنے دو، میں یہاں سے نکل لوں گا۔ یا پھر شکلم جنون کی اس منزل میں ہے جہاں حقیقت سے رشتہ ٹوٹ جاتا ہے اور اپنے وابستہ ہی سچے معلوم ہونے لگتے ہیں۔ دونوں ہی صورتیں خوف انگیز ہیں اور سننے والے میں روحانی کرب پیدا کرتی ہیں۔ اس اعتبار سے یہ شعر بے حد شوا انگیز ہے۔ اور اب جا کر ”میر کرنے چلا کریں گے“ کی پوری قوت واضح ہوتی ہے، کہ شکلم کے ایمان کی پوری قوت اس فہرے میں آگئی ہے۔ شکلم کی اصل صورت حال کس قدر بے چارگی اور مجبوری کی ہے (رک کے گھر میں مرنا)۔ اور اس کا ارادہ (جنون / خود اعتمادی، دونوں ایک ہی ہیں) اسی کے مقابلے میں کس قدر بلند ہے! ارادے کی ہی بلندی اور حقیقت کی یہ اجنبیت شعر کو الیہ و قار عطا کر دیتی ہے۔

جدید ہندوستان میں رہنے والے جن لوگوں کو کرفیو زدہ علاقوں میں مقتول ہفتوں بند رہنے کا تجربہ ہوا ہے وہ اس شعر کا لطف خوب اٹھا سکیں گے۔ یا پھر وہ لوگ جو اسرائیل کے مقبوضہ علاقوں میں زندگی کا بڑا حصہ کرفیو میں گزارتے ہیں اور جن کو آس ہے کہ کبھی نہ کبھی ہم وطن واپس جائیں گے۔ آخری تجربے میں شاعر کے تخیل کی قوت شکلم کے جنون سے بھی زیادہ عایت ہوتی ہے۔ بودلیئر، جس نے بند کردوں میں اپنی روح کے اندر جنون کے قدموں کی چاپ سنی تھی، اور جو آخر کار زبان الانسان (Aphasia) جیسے مرض میں گرفتار ہوا، جس میں انسان الفاظ بھول جاتا ہے، چیز دل کو پہچانتا ہے لیکن ان کے نام نہیں بتا سکتا، وہ میر کا شعر شاید ہم لوگوں سے بہتر سمجھ سکتا۔

دیوان دوم میں میر نے اس مضمون کو یوں کہا ہے۔

ہم نے بھی نذر کی ہے پھر میں گئے چمن کے گرد
آنے تئیں بہار کے گر بال و پر رہے
یہاں جنوں اور خود فریبی کے ابعاد نہیں ہیں، صرف درد انگیزی تھوڑی سی تلخی، اور تھوڑی سی غفلتگی ہے۔ خوب
شعر ہے، لیکن معنی کی کثرت نہ ہونے کے باعث شعر زیر بحث جیسی بات نہ آئی۔ ”چمن کے گرد پھرتا“ کی
ذو معنویت البتہ لسانی عمل کا شاہ کار ہے۔

۴۶۲/۳ ”ظہ“ بمعنی ”رنج“ میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے (ملاحظہ ہو ۳۳۲/۱)۔ ”لگنا لگانا“
کے معنی ”لگنا“ ہی ہیں۔ اردو کا روزمرہ ہے کہ دو متعدی یا ایک لازم اور ایک متعدی افعال کو یکجا کر کے زور
کھام پیدا کرتے ہیں، بشرطیکہ جوڑے کا دوسرا فعل، پہلے فعل کے تعدیے سے بنا ہو اور اس میں الف زیادہ
ہو، اور یہ الف علامت مصدری (۲) کے پہلے آئے۔ مثلاً پڑھنا پڑھانا، لکھنا لکھانا، کھینا کھلانا، ردنا رلانا،
وغیرہ۔ ان سب میں دوسرا فعل کوئی معنی نہیں دیتا، بلکہ صرف پہلے فعل کے معنی کو مزید قوت دیتا ہے۔ چنانچہ
شاد عظیم آبادی کا شعر ہے۔

بنا چلا ڈھیر راکھ کا تو بجھا چلا اپنے دل کی لیکن
بہت دنوں تک دہی دہائی یہ آگ اے کارواں رہے گی
شعر کا مفہوم ظاہر ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ”لگنا“ کے بعد وقفہ رکھیں۔ اور اگلا فقرہ
شروع ہونے کے پہلے ”کیونکہ“ وغیرہ قسم کا فقرہ مقدم فرض کریں۔ یعنی ہمارے دل کا لگنا برا ہے، کیونکہ
اگر ایسا ہوا تو۔۔۔

مصرع اولیٰ میں ”ے“ بمعنی ”کی وجہ سے“ ہے، اور مصرع ثانی میں ”ے“ بمعنی ”کے
ساتھ“ اول الذکر معنی کی مثال میر کے یہاں ۱۱۳/۳ اور ۲۹۲/۴ پر ملاحظہ ہو۔ موثر الذکر کی مثال کے لئے
دیکھیں ۶۲/۱۔ لفظ ”ے“ کا دو مختلف معنی میں استعمال پھر میر کی قافیا نکلائی پر دال ہے (ملاحظہ ہو اس
غزل کا مطلع)۔ پھر یہ غور کریں کہ رنج عاشقی کا نتیجہ دراصل تین باتیں ہیں۔ ایک ہی بات نہیں، جیسا کہ
مصرع ثانی کی چابک دست بندش کے باعث ایک لمحے کو گمان گذرتا ہے۔ (۱) جیسے فچی ہوئی ہوگی
(۲) خراب و خستہ ہوں گے اور (۳) آدماہ ہوں گے۔ فچی ہوئی جیسے کا پیکر بہت خوبصورت ہے۔ یہ

واضح نہیں کیا کہ جبیں (نہ کہ چہرہ یا سینہ، جیسا کہ عام طور پر ہوتا ہے) کیوں چٹی ہوئی ہوگی؟ لیکن اس کے
 کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً (۱) معشوق کی گلی میں سر کے تل چلے ہیں۔ میر دیوان اول ۷۷

کوسوں اس کی اور گئے پر بجدہ ہر ہر گام کیا

(۲) معشوق کے سبب آستان پر کثرت سے بجدے کئے ہیں۔ (۳) سر سے زنجیر یا بدمرہ رکھی

تھی، جیسا کہ دیوانے یا قلندر لوگ کرتے تھے، میر۔

موقوف ہرزہ گردی نہیں کچھ قلندری

زنجیر سر اتار کے زنجیر پا کرد

(دیوان سوم)

۳۶۲/۴ ”صاحب“ بمعنی ”معشوق“ بھی ہے، بمعنی ”اللہ“ بھی۔ کسی بھی محترم شخص کو بھی ”صاحب“

کہہ سکتے ہیں۔ ملاحظہ ہو/۱-۳۳۸۔

(۱) اللہ تعالیٰ کے معنی میں۔

جو صاحب سوں راضی ہوں یک دل اچھے

اچھے = ہو، اس = وہ

اس آسان ہودے جو مشکل اچھے

(وجہی، قطب مشرقی)

(۲) معشوق کے معنی میں۔

صاحب نے اس غلام کو آزاد کر دیا

لو بندگی کہ چھوٹ گئے بندگی سے ہم

(مومن)

(۳) محترم شخص کے معنی میں۔

کس نے سن شعر میر یہ نہ کہا

کہو پھر ہائے کیا کہا صاحب

(دیوان دوم)

زیر بحث شعر میں ”صاحب“ کے تینوں معنی موجود ہیں۔ (۱) معشوق یا کسی دوست سے کہہ رہے ہیں کہ دل کے مرض میں جان بچتی ہے، اس لئے دوا سے کوئی فائدہ نہیں۔ لیکن اگر اللہ کو میری صحت منظور ہوگی تو میں دوا بھی کروں گا۔ یعنی اگر صحت منظور حق ہوگی تو میری بھی طبیعت دوا کی طرف مائل ہوگی۔ اگر اللہ کو میرا چھا ہوتا منظور نہ ہوا، تو میرا علاج بھی نہ ہوگا۔ حضرت خواجہ نظام الدین اولیا فرماتے ہیں کہ ان کے پاس حضرت بابا فرید گنج شکر کی ریش میارک کا ایک بال تھا جسے وہ پڑایا بنا کر طاق پر رکھے رہتے تھے۔ جس مریض کو وہ پڑایا توینہ کی شکل میں بنا کر دی جاتی، اس کو شفا ہو جاتی لیکن بعض اوقات تلاش بیمار کے باوجود وہ پڑایا اپنے مقررہ طاق پر کیا، کہیں نہ ملتی، اور تعویذ کے بغیر مریض ہلاک ہو جاتا۔ (یعنی اگر مشیت الہی میں اس مریض کی موت لکھی ہوتی تو وسیلہ صحت ہی مفقود ہو جاتا۔) ممکن ہے میر کے ذہن میں حضرت خواجہ نظام الدین صاحب اولیا کا یہ بیان رہا ہو، اور مصرع ثانی کا مطلب یہ ہو کہ ”اگر مشیت ایزدی میں میری صحت لکھی ہوگی تو میں دوا بھی کروں گا۔“

(۲) اپنے دوست یا بھی خواہ سے کہا ہے کہ اگرچہ اس مرض میں صحت نہیں ہوتی، لیکن آپ چاہتے ہیں تو یہی سہی، میں اپنی دوا بھی کروں گا۔

(۳) معشوق نے غم دل تو دیا ہے، لیکن اسے شکم سے کچھ لگاؤ بھی ہے۔ چنانچہ وہ شکم کی بیماری (مرض الموت) پر غم گین بھی ہے۔ لہذا شکم / عاشق کہتا ہے کہ اچھا اگر تم یہی چاہتے ہو، تو تمہاری مرضی۔ میں اپنی دوا بھی کئے لیتا ہوں۔ خود معشوق کے کڑھنے میں نکتہ یہ ہے کہ دل کا مرض ایسا مرض ہوتا ہے کہ معشوق بھی اگر چاہے تو اس کا تدارک نہیں کر سکتا، اور نہ معشوق کی توجہ یا غم گساری اس مرض کو کم کر سکتی ہے۔ ساقی فاروقی۔

رہیت کی صورت جاں پیاسی تھی آنکھ ہماری نم نہ ہوئی

تیری درد گساری سے بھی دل کی الجھن کم نہ ہوئی

تینوں معنی کے اعتبار سے، لیکن خاص کر تیسرے معنی کے اعتبار سے، شعر میں المیہ محرونی اور تقدیر کا لکھنا مان لینے کے باعث ایک وقار ہے۔ اس کے باعث شعر میں جذباتیت اور حلی و فو رو ظالم کے بجائے ظہر اؤ امر و قہر پیدا ہو گئی ہے۔ ”تم کڑھو ہو“ کا فقرہ بھی خوب ہے، کہ کچھ کہا نہیں اور سب کچھ ”میں“ سے کہہ دیا۔ خاص کر آخر۔

ہے، کہ اس میں خاموشی سے دکھ اٹھانے کا مفہوم بھی ہے۔ شکلم/عاشق کو بخوبی معلوم ہے کہ میں بچوں کا
 نہیں۔ ("مقررہ" میں "مقرر" سے زیادہ زور ہے، کیونکہ اس میں "پہلے سے طے شدہ" کا مفہوم ہے۔
 غالب نے اپنی رام پوری تنخواہ کے لئے اکثر "وجہ مقررہ" کا فقرہ استعمال کیا ہے۔) لیکن شکلم/عاشق کو
 اپنے مرنے کا رنج نہیں، بلکہ اس بات کا رنج ہے کہ معشوق/حقا طیب کڑھ رہا ہے۔
 مرض کی مراعات العظیر پر مبنی الفاظ شعر میں بہت ہیں، لیکن لفظ مزاج کو 'مرض' سے مناسبت
 تام ہے۔ پرانی طب کے اعتبار سے انسان چار مزاجوں یا اخلاط کا مجموعہ ہے۔ اگر کسی مزاج کا توازن بگڑ
 جائے تو مرض پیدا ہوتا ہے۔

۴۶۳

چلے ہو تو جن کو چلے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم بادو پاراں ہے

رنگ ہوا سے یوں ٹپکے ہے جیسے شراب چواتے ہیں
آگے ہوئے خانے کے لکھو عہد بادہ گساراں ہے

۱۲۳۵ عشق کے میداں دلفوں میں بھی مرتے کا ہے صدف بہت
یعنی مصیبت لسی اٹھانا کار کار گزاراں ہے

کوئین و مجنوں کی خاطر دشت و کوہ میں ہم نہ گئے
عشق میں ہم کو میر نہایت پاس عزت داراں ہے

۴۶۳/۱ ”کم کم“ پر بحث کے لئے ملاحظہ ہو/ ۴۶۱۔ ”پات ہرے ہیں“ کا فقرہ بھی دلچسپ ہے اور
میر کے پراکرتی شغف کو ظاہر کرتا ہے۔ ”ورنہ“ ”برگ ہرے ہیں“۔ ”پتے ہرے ہیں“ بھی موزوں تھے۔
”پتہ“ بھی پراکرتی ہے، لیکن وہ اصل پراکرت، اور پھر سنسکرت سے قریب تر ہے۔ پات (برج، اودھی
وغیرہ)۔ پتا (اردو)۔ پتن / پت تو (پراکرت)۔ پترک (سنسکرت)۔ یعنی تلفظ اور لہجے کے
اعتبار سے اردو کا لفظ پراکرت سے قریب تر ہے اور برج / اودھی کا لفظ دور تر ہے، اور اس کا ادا کرنا نسبتاً
آسان بھی ہے۔ غالب کا طریقہ یہ ہے کہ وہ پراکرت کے مقابلے میں فارسی کے لفظ کو، اور اردو فارسی
الفاظ میں سے اس فارسی لفظ کو اختیار کرتے ہیں جو اردو میں کم مستعمل ہو۔

لوں دام بخت خفتہ سے یک خواب خوش ولے

غالب یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کردں

غالب کا یہ شعر اوپر بیان کردہ نگلیے کی اچھی مثال ہے۔ یہاں ”دام“ کی جگہ ”قرض“ اور ”ولے“ کی جگہ ”مگر“ کہنے میں کوئی قیادت نہ تھی۔ لیکن غالب نے غیر شعوری طور پر (یا ممکن ہے شعوری ہی طور پر) ”دام“ اور ”ولے“ کو ترجیح دی۔ غالب کے برخلاف میر کی کوئی خاص ترجیحات نہیں ہیں، لیکن اگر ان کا جھکاؤ کسی طرف ہے تو وہ غیر فارسی الفاظ کی طرف ہے، اور ایسے الفاظ کی طرف جن کو ادا کرنا شعر کے ماحول میں آسان ہو۔

اب معنی کے پیادوں پر توجہ دیں۔ میر کے بہت سے شعروں کی طرح مخاطب کا ابہام یہاں بھی ہے۔ اس شعر کا مخاطب شکلم خود ہو سکتا ہے، یا کوئی دوست، غم گسار بھی ہو سکتا ہے۔ دونوں صورتوں میں شکلم خارجی دنیا سے پوری طرح باخبر نہیں۔ ”کہتے ہیں“ میں لاعلمی، اور لاعلمی کا باعث خاندان قید ہونا، دونوں باتوں کا کنا یہ ہے۔ یا اگر شکلم خاندان قید نہیں ہے تو پھر کسی اور باعث (مثلاً بیماری اور نقاہت) کی وجہ سے باہر نکلنے سے مجبور ہے۔ شعر میں بہر حال ایک تمنائیت (Wistfulness) ضرور ہے، کہ اس وقت باہر کیا اچھا منظر ہوگا کاش ہم بھی باہر نکل کر اس کا لطف اٹھا سکتے۔ یا اگر ایسا نہیں ہے، اور شکلم باہر نکلنے پر آزاد ہے، تو پھر اس کی معصومیت، درسادگی اور مناظر فطرت سے اس کے شغف، اور تھوڑی سی خوشی کو بہت دیکھنے کا انداز دلچسپ ہیں۔ ہلکی ہلکی پھوار پڑتا ہوا تازہ پھول چوں سے رنگین موسم اس کے نزدیک مسرت انگیزی کا بہترین ذریعہ ہے، کیونکہ وہ انتہائی شوق اور دلولے کے ساتھ اس کا ذکر کرتا ہے۔

صائب کا ایک مطلع ممکن ہے میر کا محرک ہوا ہو۔

آمد بہار و خلق بہ گلزاری روند

دیوانگان بہ دامن کہساری روند

(بہار آئی اور لوگ گلشن کو جا رہے ہیں۔ جو

دیوانے ہیں وہ دامن کہسار کا رخ کر

رہے ہیں۔)

صائب کے یہاں ”خلق“ (عام لوگ) اور ”دیوانگان“ کا تضاد تقابل خوب ہے۔ لیکن ان

کے یہاں بہار کی منظر نگاری میں وہ اہتمام نہیں ہے جو میر کے شعر میں ہے۔ اور میر کے یہاں برسات اور بہار کا بے لپک جھپک مڑا لینے کا وہ انداز نہیں جو نظیر کے یہاں ہے۔

ہیں اس ہوا میں کیا کیا برسات کی بہاریں
میزوں کی لہلہوٹ باغات کی بہاریں
بوندوں کی مجھماہٹ قطرات کی بہاریں
ہر بات کے تماشے ہر گھات کی بہاریں
کیا کیا مچی ہیں یاروں برسات کی بہاریں

یہ رت وہ ہے کہ جس میں خرد و کبیر خوش ہیں
اولیٰ فریب مفلس شاہ و وزیر خوش ہیں
معشوق شاد و خرم عاشق اسیر خوش ہیں
چیتے ہیں اب جہاں میں سب اے نظیر خوش ہیں
کیا کیا مچی ہیں یاروں برسات کی بہاریں

ظاہر ہے کہ نظیر کا شکلم بیرون میں (Extrovert) اور مجلسی شخص ہے، اور وہ دنیا کو اسی (ظاہر میں) نظر سے دیکھتا ہے۔ میر کا شکلم درون میں ہے، اور اسے (Extrovert) کی افراط و تفریط سے کوئی دلچسپی نہیں، حتیٰ کہ وہ برسات اور ہوا میں بھی شدید جھڑکے اور جھکڑ کی جگہ ”کم کم“ کی بات کرتا ہے۔ ۳۶۲/۲ سے اس شعر کا موازنہ خالی از لطف نہ ہوگا۔ زیر بحث شعر میں بھی ہلکی سی حزن آلودگی ہے، لیکن چینے کی خفیف سی امنگ کے ساتھ زندگی کے حسن سے لطف اندوز ہونے کا تھوڑا سا دلولہ بھی ہے۔ ۳۶۲/۲ میں بھی دلولہ ہے، لیکن ایسا ہے اور ان حالات میں ہے کہ ڈر لگتا ہے۔ شعر زیر بحث میں بچوں کی سی معصومیت، اور بے ضرر لذات سے لطف اٹھانے کی بات ہے۔ ۳۶۲/۳ میں شکلم پر سب کچھ گزر چکا ہے، اس کا بہت کچھ کھو چکا ہے، حتیٰ کہ عقل بھی۔

۴۶۳/۲ یہاں بھی نظیر کی برسات یاد آتی ہے۔

اور جس صنم کے تن میں جوڑا ہے زعفرانی
گلزار یا گلابی یا زرد سرخ و حنائی
کچھ حسن کی چڑھائی اور کچھ تنی جوانی
جھولے میں جھولتی ہیں اوپر پڑے ہے پانی
کیا کیا گچی ہیں یاروں برسات کی بہاریں

نظیر کے یہاں سب کچھ سطح پر ہے، جب کہ میر کے یہاں (بظاہر سادگی کے باوجود) بڑے بڑے پیچ ہیں۔ خاص میر کی طرح کا شعر ہے، کہ بہت آسان لگتا ہے، لیکن ذرا غور کریں تو کئی مشکلیں سامنے آتی ہیں۔ مثلاً مندرجہ ذیل محاوروں (یا شاید استعاروں) کا کیا مطلب ہے؟ (۱) ہوا سے رنگ ٹپکنا۔ (۲) مینا کے آگے ہونا۔ یا پھر اسے سے خانے کے آگے ہو (کر) لکھنا پڑھیں؟ یا ”آگے“ کو بہ معنی ”سامنے“ فرض کریں؟ ”عہد“ کے معنی ”زمانہ“ قرار دیں یا ”مہم ارادہ“؟

سب سے پہلے ”رنگ ٹپکنا“ پر غور کرتے ہیں۔ فارسی میں ”رنگ ریختن“ کے تمام معنی ”ریختن“ کے محکوم ہیں۔ یعنی رنگ اڑنا، رنگ کا بہنا، رنگ بہانا، رنگ گرنا، وغیرہ۔ ”بہارِ نجم“ نے صائب کے متعدد شعر ”رنگ ریختن“ کی سند میں دیئے ہیں اور ہر شعر سے صاف ظاہر ہے کہ صائب کے شعروں میں ”رنگ ریختن“ کے تمام استعمالات میں ”ریختن“ اپنے اصل معنی میں ہے، محاوراتی معنی میں نہیں۔ اردو میں میر سے پہلے ”رنگ ٹپکنا“ نہیں ملا۔ اغلب ہے کہ میر نے ”رنگ ریختن“ کے نمونے پر وضع کیا ہو۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اردو میں ”رنگ ٹپکنا“ کے معنی ”رنگ ریختن“ کے معنی سے زیادہ استعاراتی ہو گئے۔ یعنی ”رنگ کا قطرہ قطرہ گرنا“ کے علاوہ بعض نئے معنی، مثلاً رنگ کا چٹکیلا، پھلدار، بارش ہونا۔ رنگ کا ظاہر ہونا، بھی اردو میں پیدا ہو گئے (”مخزن المحاورات“ از چمرانی لال دہلوی) ”فرہنگِ فتن“ اور ”نور اللغات“ نے ”مخزن المحاورات“ میں درج کئے ہوئے معنی دہرائے ہیں۔ ہاں، فتن نے سند کے لئے آتش کا شعر خود ڈھونڈا ہے۔ صاحب ”نور اللغات“ نے بظاہر فتن ہی کے یہاں سے آتش کا شعر بھی نقل کیا ہے۔ اب مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں۔

ساقی تک ایک موسم گل کی طرف بھی دیکھ
ٹپکا پڑے ہے رنگ چمن میں ہوا سے آج
(میر، دیوان اول)

اس کے بدن سے رنگ چپکتا نہیں تو پھر
لبریز آب در رنگ ہے کیوں حیرت تمام
(معنی)

مثل شفق چرخ وہ بت آئے لب بام
رنگ اثر اس نالہ شب گیر سے چپکے
(آتش)

ان اشعار میں ”رنگ چپکنا“ اردو محاورے کے مطابق استعمال ہوا ہے، اور کم و بیش وہ تمام معنی دے رہا ہے جو میں نے اوپر بیان کئے۔ فارسی میں کسی کام کی ابتدا کرنے یا بنیاد رکھنے کو بھی ”رنگ ریختن“ کہتے ہیں، لیکن یہ معنی جب پیدا ہوں گے جب کسی کام، کسی عمارت، یا کسی ادارے کا ذکر ہوگا۔ بیدل۔
دریں گلشن کہ رنگش ریختند از گنگو بیدل
شنیدن ہاست دیدن با و دیدن ہا شنیدن با
(اے بیدل، اس گلشن میں، جس کی بنا گنگو پر
رکھی گئی، سننا برابر ہے دیکھنے کے، اور دیکھنا برابر
ہے سننے کے۔)

”رنگ ریختن“ کو فنی نے بھی انہیں معنی میں استعمال کیا ہے۔ ملاحظہ ہو (۳۵۵)۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی میر کے شعر میں نہیں ہیں، لیکن ہم ان معنی کو بھی ذہن میں رکھیں تو نامناسب نہ ہوگا۔ میر کا شعر جو اوپر نقل ہوا، اور زیر بحث شعر، دونوں میں ہوا سے رنگ چپکنے کا ذکر ہے۔ یہ یکسر میر کو بہت محبوب تھا، اور انہوں نے اسے جگہ جگہ بڑی قوت اور حسن کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

لپتی ہے ہوا رنگ سراپا سے تمہارے
معلوم نہیں ہوتے ہو گلزار میں صاحب

(دیوان چہارم)

ہے ابر کی چادر شفق جوش سے گل کے
سے خانے کے ہاں دیکھئے یہ رنگ ہوا کا

(دیوان دوم)

گل پھول فصل گل میں صد رنگ ہیں مختلف
میں دل زدہ ہوں اب کی رنگینی ہوا کا

(دیوان چہارم)

رنگ اور ہوا کے اس مسلسل امتزاج سے دو باتیں ذہن میں آتی ہیں۔ ایک تو دہی بیدل کا شعر، جو اوپر نقل ہوا، جس کی رو سے دیکھنا اور سننا ایک ہی ہیں۔ ("شنیدن" کے معنی "سونگھنا" بھی ہیں۔ لہذا ان معنی کی رو سے دیکھنا اور سونگھنا ایک ہی ہیں۔) معاً یہ خیال آتا ہے کہ میر کے شعروں میں رنگ کو دیکھنے کے ساتھ اس کو سونگھنے یا اس کا ذائقہ محسوس کرنے کا بھی تاثر موجود ہے۔ خاص کر شعر زیر بحث میں تو حیات کا یہ ادغام (Conflation) بالکل واضح ہے، کہ رنگ کو شراب سے تعبیر دی ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ میر کو غالباً اس بات کا احساس تھا کہ مختلف وقتوں میں روشنی مختلف طرح کی ہونے کے باعث ایک ہی چیز مختلف وقتوں میں کچھ بدلی بدلی سی معلوم ہوتی ہے۔ یعنی میر کے یہاں ہوا میں رنگ سے مراد روشنی کے مختلف کرتبوں (Effects) سے ہے۔ پھولوں کی کثرت، بادلوں کا رنگ، بادلوں کے پیچھے شفق یا سورج، ان سب کا اثر روشنی پر پڑتا ہے، اور روشنی کے اختلاف کے ساتھ اشیا بھی کچھ نہ کچھ رنگ بدلتی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ مختلف جگہوں میں روشنی مختلف طرح کی ہوتی ہے۔ مثلاً پہاڑوں پر روشنی کا رنگ میدانوں میں روشنی کے رنگ سے الگ ہوتا ہے۔ شمال میں روشنی جنوب سے مختلف ہوتی ہے۔ مصوری اور تصویر کشی میں روشنی کے کردار کی اہمیت کا احساس مغرب میں سب سے پہلے مونے (Monet) کو ہوا جو مغربی مصوری میں تاثیریت (Impressionism) کا بانی قرار دیا جاتا ہے۔ مونے ایک ہی منظر کو مختلف وقتوں میں اپنے کینوس پر اتارتا تھا۔ اسے بدلی ہوئی روشنی کا احساس اس قدر غیر معمولی تھا کہ ہر تصویر میں رنگ اور خدو خال کچھ بدے ہوئے سے ہوتے تھے۔ اس کی Water Lilies (کنول کے پھول) سلسلے کی متعدد تصویریں اس بات کی گواہ ہیں۔ مونے کے بعد سے مغربی مصوری میں روشنی کی اہمیت ہمیشہ کے لئے مسلم ہو گئی۔ بعد کے مصوروں، مثلاً پال کلی (Paul Klee) نے ممالک غیر میں روشنی کی بھی "غیریت" اور

”اجنبیت“ کا احساس کیا۔ اس نے لکھا ہے کہ تیونس میں روشنی مجھے ایسی شفاف اور سخت (Hard) ملی جس کا میں تصور بھی نہیں کر سکتا تھا۔ لطف یہ ہے کہ کلمے ہی کی طرح مومن کو بھی افریقہ (الجزیرہ) جا کر ہر روشنی کی (Uniqueness) یعنی بے نظیر ہونے کا احساس ہوا تھا۔

میر کو رنگوں سے خاص شغف تھا، یہ ہم پہلے بھی دیکھ چکے ہیں۔ ملاحظہ ہو ۱۸۲/۱، ۱۲۳/۲، ۱۲۴/۱۔ وغیرہ۔ لہذا عجب نہیں کہ ان کو روشنی کے مختلف رنگوں اور ان کے اثر سے اشیا کی تبدیلی رنگ کا احساس بھی رہا ہو۔ لہذا ”ہوا سے رنگ پکنا“ سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ روشنی مختلف ہو گئی ہے، اور پھولوں، اور بادل کی قرمزی رنگ کے باعث ہوا میں گلابی تاریخی سرخی پھیلی ہوئی ہے۔ پھر یہ سرخی ہر چیز کو اپنے رنگ میں رنگ رہی ہے۔

یہاں پر ضروری ہے کہ ”رنگ“ کے بھی معنی پر غور کر لیا جائے۔ ”برہان قاطع“ میں رنگ کے تین تیس (۳۳) معنی درج ہیں۔ ان میں ”رنگ“ بمعنی (Colour) تو ہے ہی، متعدد جہ ذیل معنی بھی ہیں: لطافت، زور و قوت، توانائی، روح و جاں، خوشی و خوش حالی، سدرستی۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی ہمارے لئے مناسب ہیں اور میر کے شعر کی معنویت کو بڑھا رہے ہیں۔ خاص کر زور و قوت اور توانائی روح و جاں کے معنی مصرع ثانی کے لئے بہت کارآمد ہیں۔ ”برہان“ میں ”رنگ ہوا“ کے معنی ”تاریکی“ لکھے ہیں۔ یہ معنی مد نظر رکھیں تو ٹامس نیش (Thomas Nashe) کا مشہور زمانہ مصرع یاد آتا ہے:

Brightness falls from the air

ترجمہ:

روشنی ہوا سے گرتی جاتی ہے۔

اور لگتا ہے کہ ممکن ہے میر نے بھی نیش کی طرح کہا ہوا کہ ہوا سے اندھیرا چمک رہا ہے، یعنی زائل ہو رہا ہے، اور ہر طرف ہلکی ہلکی روشنی پھیلی ہوئی ہے۔ (فرق صرف یہ ہے کہ نیش کے یہاں روشنی چمکنے کا ذکر ہے، لیکن ہیکر کی منطق دونوں جگہ ایک ہی ہے۔)

اب غور کرتے ہیں کہ ”شراب چوانے“ سے کیا مراد ہیں؟ ملاحظہ رہے کہ چمنی لال نے ”رنگ پکنا“ / ”رنگ چونا“ کا اندراج کیا ہے۔ یعنی دونوں ہی درست ہیں۔ لہذا ممکن ہے کہ میر کے ذہن میں بھی ”چوانا“ پہلے سے رہا ہو، اور وہ ”شراب چواتے ہیں“ کے ہیکر کی تخلیق میں معاون رہا ہو۔ لہذا یہ معنی تو

واضح ہیں کہ شراب کا قطرہ قطرہ کرنا، جس طرح وہ تقطیر (Distillation) کے وقت کرتی ہے۔ گویا آسمان اور ہوا بہت بڑی کشیدگاہ ہیں اور رنگ جس میں شراب کا اثر ہے، اس طرح قطرہ قطرہ برس رہا ہے جس طرح کشیدگی جانے والی شراب قطرہ قطرہ کرتی ہے۔ رنگ میں شراب کا اثر ہم نے اس لئے فرض کیا ہے کہ اس کا ٹپنا شراب کی طرح کا ہے، یعنی اس میں شراب کی کیفیت بھی ہے۔ اور جب شراب کی کیفیت ہوا میں ہر طرف ہوگی (رنگ ٹپنا کے معنی ذہن میں رکھیں جو اوپر بیان ہوئے) تو اس ہوا کو سونگھ کر (پھر وہی حیات کا ادغام) ہی نشہ ہو جائے گا۔ ممکن ہے غالب کو مضمون یہیں سے ملا ہو۔

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر

بادہ نوشی ہے باد بیانی

لیکن ”چوانے“ کا لفظ پیاسے کے منہ میں پانی (یا شراب) پکانے/چوانے کی بھی طرف ذہن منتقل کرنا ہے۔ لہذا ایک معنی یہ بھی ہوئے کہ زمین پیاسی تھی اور آسمان سے رنگ کی صورت قطرہ قطرہ شراب اس کے لئے ٹپک رہی ہے۔ یعنی چلچلاتی گرمی کے بعد جس طرح بوند باندی شروع ہوتی ہے، اسی طرح آسمان والے رنگ/شراب چوار ہے ہیں۔ یا پھر جس طرح پیاس سے بے حال شخص کو بیک وقت ہی پورا قدح نہیں دے دیتے، بلکہ آہستہ آہستہ پانی/شراب چواتے ہیں، اس طرح ہوا سے آہستہ آہستہ رنگ ٹپک رہا ہے۔ یعنی روشنی کے اثر سے ہر چیز آہستہ آہستہ رنگین ہونے جا رہی ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ بعض جگہ یہ بھی دستور تھا کہ چنے کے پہلے تھوڑی سی شراب زمین پر ٹپکا دیا کرتے تھے، یا چھلکا دیا کرتے تھے۔ ریاض خیر آبادی ج

میرے حصے کی چھلک جاتی ہے پینے سے

لہذا شراب چوانے کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جس طرح شراب نوشی کے وقت آڑھوں سے شراب کے چند قطرے ٹپکائے یا چھلکائے جاتے ہیں، اسی طرح بے تکلف، بے محابا، ہوا سے رنگ ٹپک رہا ہے۔ مصرع ثانی میں ”عہد بادہ گساراں“ کے دونوں معنی مناسب ہیں۔ (۱) اس وقت بادہ گساروں کا راج ہے۔ (۲) بادہ گساروں نے یہ بیان کیا ہے۔ لیکن ”آگے ہو۔“ میں اور بھی معنی خیر ابہام ہے۔ چرنجی لال دہلوی نے ”آگے ہونا“ کے معنی لکھے ہیں ”شم ٹھوک کر مقابل ہونا۔“ لہذا معنی یہ ہوئے کہ چونکہ ہر طرف شراب کی تاثیر پھیلی ہوئی ہے، اس لئے بادہ گساروں کا عہد ہے کہ اپنے اپنے

گھروں سے نکلیں گے اور سے خانے کے مقابل ہوں گے۔ اب تک تو شراب نوش کو سے خانے کا محتاج رہنا پڑتا تھا، لیکن اس وقت ہوا میں شراب ہی شراب ہے۔ اب ہمیں سے خانے کا محکوم و محتاج ہونے کی ضرورت نہیں۔ اب تو ضرورت ہے کہ سے خانے کی فوقیت کو ختم کر دیا جائے، اس سے برسرِ جنگ آیا جائے۔ ان معنی کی رو سے ”نکلو“ بمعنی ”نکل کھڑے ہو، خروج کرو“ ہوگا۔ لہذا مصرعے کی نثر یوں ہوئی، ”یہ بادہ گساروں کا عہد ہے کہ نکلو اور سے خانے کے آگے ہو۔“

اگر ”عہد بادہ گساراں“ سے بادہ گساروں کی حکومت، ان کی بادشاہی مراد لی جائے تو مصرعے کا مفہوم یہ ہوا کہ اب تو بادہ گساروں کا ہی راج ہے، اب انہیں سے خانے کی ضرورت نہیں۔ آؤ سے خانے کے آگے نکلو، میکانے کو نظر انداز کرتے ہوئے بڑھ جاؤ۔ اس اعتبار سے ”آگے ہو سے خانے کے نکلو“ کے معنی ہوئے ”سے خانے سے آگے بڑھ جاؤ، اس کو پیچھے چھوڑ دو“ یا ”میکانے سے آگے بڑھ کر نکلو، اس سے سبقت لے جاؤ۔“

معنی تبسم نے ”رنگ کا ہوا سے پکنا“ کو روشنی کا رنگ بدل جانے کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ ان کا شعر میر سے استفادے کا اچھا نمونہ ہے۔

اپنے لہو کے نغے کی تاثیر ہے کیا
رنگ ہوا سے پکے گا تو دیکھیں گے

آخری بات یہ کہ یہ شعر کیفیت، مضمون آفرینی اور معنی آفرینی کے تمام تقاضے پورے کرتا ہے۔ روایتی اس پر متنازعہ۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مطلع اور یہ شعر باہم دگر مربوط ہوں۔ اس سلسلے میں تھوڑی سی بحث ۳۳۹ میں ملاحظہ ہو۔ لا جواب شعر ہے۔ دیوان چہارم ہی میں میر نے اس مضمون پر ایک بار اور طبع آزمائی کی ہے، اور حق یہ ہے کہ اچھا شعر نکالا ہے۔

کہ صوفی چل سے خانے میں لطف نہیں اب مسجد میں
ابر ہے باراں باد ہے رنگ بدن میں جھکا ہے

یہاں معنی کی وہ کثرت نہیں جو زیر بحث شعر میں ہے، لیکن مصرع کافی کے بیکر خوب ہیں۔

آصف نعیم نے ہندو ایرانی قاری گویوں کا انتخاب گنجینہ کے نام سے شائع کیا ہے۔ اس انتخاب میں ان شعرا کا کلام ہے جن کا دیوان ہنوز منقطع نہیں ہوا۔ ”گنجینہ“ میں میرزا رضی دانش کا سب ذیل شعر

نظر سے گذرا۔ ممکن ہے میر نے بھی دیکھا ہو۔

در دشت ایر رنگ شہستان لالہ ریخت
نقش و نگار خانہ تماشا چہ می کنی
(دشت میں ایر نے لالے کے شہستان کی
بنیاد رکھ دی) یا ایر نے شہستان لالہ کے
رنگ چکائے ہیں۔ ایسے میں تم گھر کے
نقش و نگار کا تماشا کیا کر رہے ہو؟

خلیل الرحمن دہلوی نے مجھ سے بیان کیا کہ ”چوانا“ کے ایک معنی ”کشیہ کرنا“ ہیں۔ یعنی ہوا
سے رنگ یوں نیک رہا ہے جیسے قطرہ قطرہ شراب کشیہ کی جاتی ہے۔ یہ معنی حرید لطف پیدا کرتے ہیں۔ لفظ
کی تلاش ہو تو ایسی ہونہ کہ جوش صاحب کی طرح کا خادزار لفظستان۔
”چوانا“ بمعنی ”کشیہ کرنا“ ”آصفیہ“ میں ہے نہ ”نور“ میں۔ ٹیکسیز اور پلیٹس میں یہ البتہ
درج ہے۔

۴۶۳/۳ اس شعر میں ”بھی“ بمعنی (Even) یا (Also) نہیں، بلکہ زور کلام کے لئے ہے۔ یہ اردو کا
روزمرہ ہے۔ میر نے اسے کئی جگہ برتا ہے، مثلاً۔

بلبل کو موا پایا کل پھولوں کی دکان پر
اس مرغ کے بھی جی میں کیا شوق چمن کا تھا

(دیوان دوم)

ہمارے منہ پہ طفل اشک دوڑا
کیا ہے اس بھی لڑکے نے بڑا دل

(دیوان سوم)

اس شعر میں حرید لطف یہ ہے کہ یہاں ”بھی“ اپنے اصل معنی میں بھی درست ہے۔ یعنی یہ صفت صرف
بادشاہوں کے میدان داروں (سپاہیوں) کی نہیں، بلکہ عشق کے میدان داروں کی بھی ہے، کہ وہ مرنے کا

مزاج رکھتے ہیں۔ ”میدان دار“ دلچسپ لفظ ہے، لیکن نہ یہ برکاتی صاحب کی فرہنگ میں ہے، نہ ”آصفیہ“ میں نہ پلٹیس میں۔ صاحب ”لورالافات“ نے یہ ستم کیا ہے کہ صرف ”میدان داری کرنا“ درج کیا ہے، بمعنی ”لڑنا جھگڑنا“۔ اور لکھا ہے کہ یہ عورتوں کا محاورہ ہے! ایسی باتوں سے ہی اندازہ ہوتا ہے کہ ہمارے لغت نگاروں نے پوری کوشش تو کی، لیکن ان کا طریق کار علمی اور سائنسی نہ تھا، اس لئے ان سے ایسی فرد گزاشتیں سرزد ہوئیں۔

”مرنے کا وصف“ بھی نہایت بدلیع فقرہ ہے۔ گویا فیاضی، بہادری، خوش مزاجی، کی طرح مرنا بھی ایک وصف ہے۔ یعنی مرنا مجبوری یا جبر و اکراہ کا کام نہیں، بلکہ ایک زیور ہے، ایک خوبی ہے، جو بعض میں ہوتی ہے اور بعض میں نہیں ہوتی۔ اس کے بعد موت کو ”مصیبت اٹھانے سے تعبیر کرنا، اور اسے کارگزاراں بتانا وہی سبک بیانی ہے جو میر کا مخصوص انداز ہے۔ گویا مر جانا بھی دنیا کے مصیبت ناک کاموں کو پورا کرنے جیسی کارگزاری ہے، اس میں کوئی دنیا سے الگ صفت نہیں۔ یہ ہم آپ ہی جینوں میں سے کچھ لوگ ہیں جو اسے کر ڈالتے ہیں۔ اسلوب تو ایسا رداروی کا، اور الفاظ میں ایسی گونج کہ ”میدان داروں“ سے لے کر ”کارگزاراں“ تک نقاروں کی دھمک (Roll of Drums) کا احساس ہوتا ہے یعنی مضمون سے ڈرامائیت اور لفاظی (Overstatement) تو بالکل خارج کر دیئے، لیکن آہنگ ایسا رکھا کہ عشق کے میدان داروں کے لئے اس سے بہتر توصیف نامہ ممکن نہیں۔

۳۶۳/۴ اس مضمون کی بنیاد شیخ علی حزیں پر ہے۔

پاس ناموں ہنر مندی فرہادوم بود
در رہ عشق اگر دست بہ کارے نہ زدم
(اگر میں نے رہ عشق میں کسی کام کو ہاتھ
نہ لگایا تو اس کی وجہ یہ ہے کہ مجھے فرہاد کی
ہنر مندی کی عزت کا لحاظ تھا۔)

حزیں کے شعر میں ”ہنر مندی“ کا لفظ فرہاد اور ”دست بہ کارے زدوں“ (کسی کام کو ہاتھ لگانا/ ہاتھ مارنا) سے بغایت مناسب رکھا ہے۔ اور مضمون میں اس جو نے کا شرف اس پر مستزاد ہے۔ اس چراغ کے

آگے چراغ جلتا مشکل تھا۔ میر نے سب سے پہلے اپنے دیوان فارسی میں کوشش کی۔

برائے خاطر مجنون و کوہکن زہار

بہ کوہ و دشت نہ برویم دست بر کارے

(مجنون اور کوہکن کا لحاظ کرتے ہوئے ہم

نے کوہ و دشت میں کسی کام میں ہاتھ نہ

ڈالا۔)

ظاہر ہے کہ ہمارا زیر بحث شعر میر کے فارسی شعر کا تقریباً ترجمہ ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے بھی دیکھ چکے ہیں، فارسی میں میر کی لیاقت بہت عمدہ تھی، لیکن ان کی فارسی نظم و نثر (نظم، نثر سے زیادہ) اس چستی اور بر جستگی اور زبان پر اس حاکمانہ تسلط سے عاری ہے جو (مثلاً) سودا کی فارسی نظم میں ہے، گمان چہ سے قاضی حمیدالودود صاحب نے ایک بار کہا تھا کہ سودا جاہل آدمی تھا، اس کی بات مستند نہیں۔ ہاں میر کا کوئی قول ہرگز لائق۔ لہذا اس میں تو کوئی شک نہیں کہ میر کی لیاقت علی سودا سے زیادہ تھی۔ لیکن فارسی نظم لکھنے سے جو مناسب سودا کو تھی وہ میر کو نہ تھی۔ یہاں بھی میر کا فارسی شعر جو ادب پر نقل ہوا، ہر طرح ظاہر در دست ہونے کے باوجود زور سے محروم ہے۔ ایک وجہ اس کی یہ ہے کہ مضمون ضعیف ہے۔ حزیں نے راہ عشق میں کوئی کام نہ کرنے کی بات کہہ کر بات بھائی ہے، کیونکہ راہ میں کام کرنا یا کام ہونا غیر مناسب نہیں۔ میر نے کوہکن اور مجنون / دشت و کوہ کا التزام رکھنے کی خاطر مناسب کو نظر انداز کیا۔ یا انھیں اس بات کا خیال نہ رہا کہ دشت و کوہ میں کسی کام کے کرنے کا محل ہے ہی نہیں لہذا یہ کہنا بے تکی سی بات ہے کہ میں نے مجنون اور کوہکن کی خاطر دشت و کوہ میں کوئی کام نہ کیا۔ اردو کا شعر (یعنی شعر زیر بحث) میر کے فارسی شعر اور حزیں کے بھی شعر سے بہت بہتر ہے، کیونکہ اس میں کام کا کوئی ذکر نہیں۔ بلکہ کمال بلاغت سے کام لیتے ہوئے صرف یہ کہا ہے کہ ہم کو عزت والوں کا بہت لحاظ ہے، اس لئے ہم دشت و کوہ میں گئے ہی نہیں۔ میر نے ایک بار اور اس مضمون کو کہا، لیکن وہاں پھر ایہام کا سراہا تھا سے چھوٹ گیا۔

دشت و کوہ میں میر پھر وہم لیکن ایک اوپ کے ساتھ

کوہکن و مجنون بھی تھے اس تاجے میں دیوانے دو

(دیوان سوم)

دیوان چہارم ہی میں ایک جگہ میر نے فرہاد اور مجنوں کو سنٹر کا ہدف بنا کر اچھا شعر کہا ہے، لیکن شعر زیر بحث سی ذومعنویت وہاں بھی نہیں۔

نسبت کیا ان لوگوں سے ہم کو شہری ہیں دیوانے ہم

ہے فرہاد اک آدم کو بی مجنوں اک صحرائی ہے

شعر زیر بحث میں دونوں معنی آئے ہیں۔ ایک معنی تو یہ کہ ہم نے شہر میں دیوانگی اس لئے اختیار کی کہ اگر ہم دشت و کوہ میں گئے تو کوہکن اور قیس کی دیوانگی کا بھرم کھل جائے گا اور ان کی عزت خاک میں مل جائے گی۔ ہم نہیں چاہتے کہ ان کی اہانت ہو، ورنہ ہماری دیوانگی ان سے بدرجہا بلند/بہتر ہے۔ دوسرے معنی یہ کہ جب دشت میں مجنوں اور کوہ میں فرہاد جیسے باعزت لوگ پہلے سے موجود ہیں تو ہمارا دہاں جانا حفظ مراتب کے خلاف ہے۔ دونوں صورتوں میں یہ طنزیہ تاؤ خوب ہے کہ عام دنیا والے تو قیس و فرہاد کو آوارہ خانماں برپاد اور بے آبرو دیوانہ سمجھتے ہیں۔ لیکن عشق کی دنیا میں یہی لوگ عزت والے ہیں۔ سید محمد خاں رند نے دونوں معنی کو الگ الگ نظم کر کے میر کے شعر کی گویا تشریح کر دی ہے۔

مجنوں کا ستانا ہمیں منظور نہیں ہے

او وحشت دل قصد بیاباں نہ کریں گے

قیس و فرہاد کے قبضے میں ہیں کوہ و صحرا

ہم کہ ہر جوش جنوں خاک اڑاتے جاتے

دلوں شعر صاف ہیں، لیکن میر کا سا طغنا اور ابہام کہاں؟

۴۶۴

کب وعدے کی رات وہ آئی جو آپس میں نہ لڑائی ہوئی
آخر اس ادبаш نے مارا رہتی نہیں ہے آئی ہوئی

دود دل سوزان محبت محو ہو تو عرش پہ ہو
یعنی دور بجھے گی جا کر عشق کی آگ لگائی ہوئی

چتون کے انداز سے ظالم ترک محبت پیدا ہے
اہل نظر سے چھپتی نہیں ہے آنکھ کسو کی چھپائی ہوئی

شیشہ ان نے گلے میں ڈلووا شہر میں سب تشہیر کیا
ہائے سیرہ رو عاشق کی عالم میں کیا رسوائی ہوئی

۱۲۴۰

دیکھ کے دست و پاے نگاریں چپکے سہہ جاویں نہ کیوں
منہ بولے ہے یارو گویا مہندی اس کی رچائی ہوئی

میر کا حال نہ پوچھو کچھ ہم کہنے رباط سے پیری میں
رقص کناں ہزار تک آئے عالم میں رسوائی ہوئی

۴۶۴/۱ معشوق کا جنگجو اور قاتل ہونا عام مضامین ہیں۔ جنگ جوئی کے مضمون کی تجزیہ معراج

غالب کے شعر میں ہے۔

اس بادی پہ کون نہ مرجائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں
مصرع اولیٰ میں ”مرجائے“ کا لطف مستزاد ہے۔ معشوق کے قتال عالم ہونے کے مضمون کی ایک انتہا
مومن کے یہاں ہے۔

کیا تم نے قتل جہاں اک نظر میں
کسی نے نہ دیکھا تماشا کسی کا
اور دوسری انجہ فارسی کے اس شعر میں جس کے بارے میں مشہور ہے کہ عجم الملک امیر خاں انجام لے قتل
عام دہلی کے دوران نادر شاہ کے آگے پڑھا تھا۔

کسے نہ مانہ کہ اورا یہ تیغ ناز کشی
حمر کہ زعدہ کنی فلق را و باز کشی
(اب کوئی ہاتی نہ رہا جسے تم تیغ ناز سے قتل
کرو۔ بس یہی ہے کہ خلق اللہ کو زعدہ کرو
اور پھر سے قتل کرو۔)

زیر بحث مطلقے میں میر نے مندرجہ بالا اشعار سے ہٹ کر معاملہ بندی کا رنگ اختیار کیا ہے۔
پھر اس سے بڑھ کر یہ کہ یہاں میر کا وہ مخصوص طرز کار فرما ہے کہ عاشق اور معشوق انفرادی طور پر روزمرہ کی
دنیا پر مبنی کسی افسانے کے کردار معلوم ہوتے ہیں۔ عشق کی کیفیات و معاملات میں مبالغہ تو ویسا ہی رہتا ہے
جیسا کہ ہماری کلاسیکی شاعری کا خاصہ ہے، لیکن میر کوئی نہ کوئی تفصیل ایسی رکھ دیتے ہیں جس کی وجہ سے
معاملہ روزمرہ زندگی کے قریب آ جاتا ہے۔ چنانچہ یہاں بھی معشوق کی جنگ جوئی کوئی عینی یا مفروضہ
(Idealized) عمل نہیں، بلکہ اس کی بد مزاجی اور طبیعت کے سفلہ پن کا اظہار ہے۔ پھر اس پر رسومیاتی
مبالغہ غالب آ جاتا ہے اور ہم معشوق کے ساتھ ہر رات کی لڑائی کو عاشق کی موت پر منتج ہوتے دیکھتے ہیں۔
پہلے مصرعے میں کسی چڑچڑے، بد مزاج، جھگڑالو شخص کا بیان ہے۔ اس کو سن یا پڑھ کر ہمیں توقع ہوتی ہے
کہ اگلے مصرعے میں تعلقات کے منقطع ہونے، یا خراب ہو جانے کا ذکر ہوگا۔ لیکن مصرع ثانی سامنے آتا

ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ بظاہر بے ضرر، جھگڑا لائق تو قتل ہی کر بیٹھا۔ اس تضاد اور غیر متوقع انجام پر ہمیں جذباتی دھکا (Shock) محسوس ہوتا ہے۔ ایک لمحے کے لئے ہم یہ بھی سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ شکم کہیں محض باتیں تو نہیں بنا رہا ہے؟ یا کہیں ایسا تو نہیں کہ وہ سنجیدہ نہیں ہے، بلکہ ہمیں یہ قوف بنا رہا ہے؟ ان تضادات، اور شعر کے لہجے میں کئی رنگوں کے باعث لطیف طرہ تباہ پیدا ہوتا ہے۔

مصرع ثانی میں ”آئی“ بمعنی ”موت“ کی رعایت تو دلچسپ ہے ہی، لیکن معشوق کے کردار کا نچوڑ لفظ ”او باش“ میں ہے، جو نہ صرف یہ کہ کثیر المعنی ہے، بلکہ میر نے اسے معشوق یا معشوقہ صفت لوگوں کے لئے بار بار استعمال کیا ہے۔

(ویوان اول)

(دیوان دوم)

(دیوان چارم)

(دیوان پنجم)

(دیوان اول)

جہانگیری میں ”اوباشتن“ کے معنی ”بھرتا“ اور ”گرنا“ دونوں درج ہیں ممکن ہے ”اوباش“ کے مندرجہ بالا معنی اسی ”اوباشتن“ سے مستخرج ہوں۔ لیکن علی حسن خاں سلیم نے لکھا ہے کہ ”اوباشتن“، ”اوباریدن“، ”اوباشتن“ اور ”اوباریدن“ کا ایک ہی ہونا قرین قیاس نہیں معلوم ہوتا۔ سلیم نے جتنی اسانید لکھی ہیں وہ سب ”اوبار“ کی ہیں۔ لہذا ممکن ہے ”اوباشتن“ بمعنی ”گھونٹ جانا“ اور ”اوباشتن“ بمعنی ”بھرتا“ ایک ہی ہوں، اور ”اوباش“ سے مراد ہو وہ شخص جو ہر چیز اپنے اندر بھر لیتا ہو، یعنی جسے اچھے برے، حرام حلال کی تمیز نہ ہو۔ ”غیاث“ میں البتہ نئی بات لکھی ہے کہ ”اوباش“ واصل جمع ہے ”بوٹ“ کی، لیکن یہ قاری میں واحد استعمال ہوتا ہے۔ ”غیاث“ نے یہ بھی کہا ہے کہ یہ لفظ عرف عام میں ”مرد بے باک و رند“ کے معنی میں آتا ہے۔ (میر کے اشعار کی روشنی میں ان معنی کی تصدیق ہوتی ہے۔) لہذا لفظ ”اوباش“ کئی طرح کے دلچسپ انسلالات کا حامل ہے۔ ایک طرف تو وہ معشوق مفت، آن بان والا شخص ہے، ایک طرف وہ بے باک اور بد مزاج اور جنگجو ہے۔ پھر وہی شخص سفلہ لوگوں کی صحبت میں بیٹھنے والا، جھگڑالو اور غیر ذمہ دار انسان ہے۔ دوسری طرف وہ بد کردار، آوارہ مزاج، لیکن بہادر اور طرح دار بھی ہے۔ ”زخان گویا“ جو قاری کا ایک بہت قدیم لغت ہے، اس میں ”بوٹ“ کے معنی ”کردفر“ لکھے ہیں لیکن جیسا کہ ڈاکٹر نذیر احمد نے حاشیے میں صراحت کی ہے دوسرے لغات، مثلاً ”موید الفصلا“ میں یہ ”غوغا، جماعت کثیر“ کے معنی میں آیا ہے۔ لہذا ”اوباش“ وہ لوگ ہوئے جو شور و غل کرنے والے اور کثیر تعداد میں گھومتے پھرتے تھے چونکہ ”کردفر“ والوں کے ساتھ بھی حاضر باشوں اور خدم و حشم کے گروہ ہوتے ہیں، اس لئے ممکن ہے ”کردفر“ سے ترقی کر کے ”بوٹ“ کے معنی ”غوغا“ اور ”جماعت کثیر“ ہو گئے ہوں۔ لیکن اگر ”کردفر“ کے معنی ذہن میں رکھے جائیں تو کہا جاسکتا ہے کہ ”اوباش“ اسنے گئے گزرے لوگ نہ ہوں گے جتنا ہم لوگ سمجھتے ہیں۔

مضمون خاص ٹیڑھا ہے، لیکن میر نے اس صفا کی سے باندھ دیا ہے کہ پتہ ہی نہیں چلتا کہ یہ کام کس قدر مشکل تھا۔ مثلاً اس مضمون کو شاہ نصیر کے یہاں دیکھئے، کس قدر کزور معلوم ہوتا ہے۔

صل کی رات ہم نشیں کیونکہ کئی نہ پوچھ سکے
برسر صلح میں رہا تہ پہ بھی وہ لڑا کیا

خیر، شہ نصیر نے مضمون لکھ کر دیا۔ بعد والوں کے یہاں مجھے اس کا سراغ نہ ملا۔

۴۶۴/۲ بہت نازک اور شور انگیز شعر ہے۔ نازک میں نے اس لئے کہا کہ اس میں بعض باریکیاں مضمون کی ہیں جو فوراً نظر نہیں آتیں۔ پہلی بات تو یہ کہ عام طور پر آہ یا فریاد و فغاں کے عرش پر جانے یا عرش تک پہنچنے کا مضمون لکھ ہوتا ہے۔ یہ مضمون آج بھی موجود ہے، چنانچہ ظفر علی خاں کی مشہور مناجات کا مطلع ہے۔

آہ جاتی ہے فلک پر رحم لانے کے لئے

بادلو ہٹ جاؤ دے دورہ جانے کے لئے

جگن ناتھ آزاد نے میر کے شعر زیر بحث سے براہ راست استفادہ کرتے ہوئے کہا ہے۔

جو اٹھی تھی سینہ خاک سے جو چڑھی تھی نہ عرش پر

مجھے کیا خبر کہ کہاں تھے وہ نوا ابھی تو تھی نہیں

اس بات سے قطع نظر کہ ظفر علی خاں کے دونوں مصرعے (خاص کر مصرع ثانی) بہت سست ہیں اور آزاد کا مصرع اولیٰ اس ڈرامائیت سے عاری ہے جو میر کے مصرعے میں ہے، دونوں اشعار کے آہنگ میں کوئی شکوکہ نہیں، اور نہ اس دباؤ کی کیفیت ہے جس کی ضرورت مضمون کو تھی۔ (آزاد کے مصرع ثانی میں ”چڑھی“ کا لفظ نامناسب ہے۔ ”گئی“ اس سے بہت بہتر تھا۔) میر کے شعر میں عجب وجد اور سرور کا عالم ہے، اور مضمون روایتی قسم کی آہ یا فریاد کے بجائے محبت کی آگ میں جلتے ہوئے دل کے دھوئیں کا ہے۔ دوسری باریکی یہ کہ دھوئیں کا عرش پر کھو ہونا (= مٹ جانا) بہت مناسب پیکر ہے، کیونکہ دھواں اور پراکھتا ہے اور آہستہ آہستہ فضا کی بلندی میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ تیسری نزاکت میر کے یہاں لفظ ”کھو“ میں ہے۔ دو سوز ان محبت کا عرش پر کھو ہو جانا یہ معنی رکھتا ہے کہ وہ عرش کا حصہ بن جائے گا۔ لہذا اس کا بھج جانا (جیسے کہ مصرع ثانی میں ہے) دراصل، سے حیات ابدی عطا کر دے گا۔ ”کھو ہو جانا“ کے معنی ”مٹ جانا“ کے علاوہ کسی چیز کے اندر گم ہو جانا یا جذب ہو جانا بھی آئے ہیں غالب۔

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگی جا کا

گہر میں کھو ہوا اضطراب دریا کا

فارسی میں ”محو“ کے معنی ”شیفتہ“ اور ”فریفتہ“ بھی ہیں۔ اس اعتبار سے یہ ”محبت“ اور ”عشق“ کے ضلیع کا لفظ ہے۔

اب مصرع ثانی پر آئیے ”دود دل سوزان محبت“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) محبت میں جلتے ہوئے دل کا دھواں۔ (اور یہی معنی فوری طور پر ذہن میں آتے بھی ہیں۔) (۲) محبت کے جلتے ہوئے دل کا دھواں۔ (ان معنی کے اعتبار سے خود محبت کا دل آتش عشق سے روشن ہے۔ یعنی محبت اور دل کے دل میں تو آگ لگاتی ہی ہے، خود اس کا دل بھی سوز عشق سے روشن ہے۔) ”دور جا کر بجھے گی“ میں میر کی مخصوص کم بیانی Understatement ہے، کہ جس چیز کا اثر عرش پر جا کر بجھے، (= دھواں) خود اس کو (یعنی آگ کو) دور جا کر بجھنے والی بتایا ہے۔ گویا عشق کی مملکت میں عرش محض ایک دور مقام ہے، معجائے کمال نہیں۔

مزید نکتہ یہ ہے کہ دود سوزان محبت جب عرش پر جا کر محو ہوگا تو عشق کی آگ بھی بجھ جائے گی۔ بظاہر یہ بات بے ربط معلوم ہوتی ہے، کہ دھوئیں کے محو ہو جانے سے آگ کیوں کر بجھ جائے گی؟ اس کا جواب یہ ہے کہ مصرع ثانی دراصل مصرع اولیٰ سے نکالا ہوا نتیجہ ہے، یعنی شعر میں منطقی استنباط ہے، جب عشق کی آگ کا دھواں عرش پر محو ہوتا ہے تو خود آگ تو اور بھی دور جا کر (یعنی دیر میں یا لہذا قاصد طے کرنے کے بعد) سرد ہوگی۔ خوب شعر ہے۔ بیکر بدل کر میر نے دیوان پنجم میں بھی خوب کہا ہے۔

خاک ہوئی تھی سرکشی اپنی جوں کی توں اپنی طبیعت میں
میر عجب کیا ہے اس کا تا گردوں جو یہ گرد کھینچے

۴۶۴/۳ آل احمد سرور نے لکھا ہے کہ ایک دن فانی کے سامنے کسی نے ان کے مندرجہ ذیل شعر کی تعریف کی۔

آنسو تھے سو خشک ہوئے جی ہے کہ الٹا آتا ہے

دل پہ گھٹاسی چھائی ہے کھلتی ہے نہ برتی ہے

فانی نے جواب دیا کہ ”برتی“ کا تافہ یگانہ نے جس طرح باندھ دیا ہے اس کا جواب مجھ سے نہ ہو سکا۔ پھر انھوں نے یگانہ کا شعر پڑھا۔

چوتوں سے ملتا ہے کچھ سراغ باطن کا
چال سے تو کافر پر سادگی برسی ہے

حق یہ ہے کہ کیفیت کے لحاظ سے فانی کا شعر بہت بہتر ہے۔ یگانہ کے یہاں طبائی ہے، لیکن تھوڑا
تکلف بھی ہے۔ پھر، یگانہ کے مصرع ادنیٰ کا بیکر براہ راست میر سے ماخوذ بھی ہے۔ بنیادی بات بہر
حال یہ ہے کہ فانی اور یگانہ دونوں کے اشعار اپنے حسن کے باوجود معنی کے لحاظ سے اکہرے ہیں،
جب کہ میر کے شعر میں معنی کا پہلو بھی ہے اور مضمون کی چمکیدگی بھی۔ رعایت اس پر مزید لطف پیدا
کر رہی ہے۔

میر کے شعر میں مضمون یہ ہے کہ معشوق کبھی کبھی عاشق پر نگاہ ڈال کر اس کو خوش کر دیا کرتا تھا۔
اس میں کوئی لگاؤ نہیں تھا، بلکہ صرف مروت تھی۔ معشوق نے اب وہ مروت بھی ترک کر دی ہے، لیکن وہ
اس ترک مروت کا صاف صاف اعلان نہیں کرنا چاہتا۔ اب جو عاشق کا سامنا ہوتا ہے، تو معشوق آکھ
چرا لیتا ہے، یا کسی لطیف انداز سے آکھ پھیر لیتا ہے۔ لیکن اس کی چوتوں سے اس کے دل کا حال ظاہر
ہو جاتا ہے، کیونکہ اس کے آکھ چرانے میں لگاوت اور تعلق قلبی کا انداز نہیں۔

شب تم جو بزم غیر میں آنکھیں چرا گئے
کھوئے گئے ہم ایسے کہ اغیار پا گئے

(مومن)

”آکھ چھپانا“ کے معنی میں ”رخ پھیرنا، مائلنا“ یا ”پرانی ملاقات کو نظر انداز کرنا۔“ (”معون الماورات“)
”آکھ چھپانا“ کو یہاں لغوی معنی میں بھی فرض کر سکتے ہیں۔ اس طرح ”چھپائی ہوئی آکھ کا نہ چھپنا“
استعارہ معکوس کا حکم رکھتا ہے۔ ”اہل نظر“ اور ”آکھ“ ”چھپانا“ ”پیدا“ میں مناسبت ظاہر ہے۔ عاشق کو
”اہل نظر“ کہنا رعایت اور من سبت دونوں کے لحاظ سے بہت عمدہ ہیں۔

میر کے شعر کا لہجہ بھی غیر معمولی ہے۔ اس میں خفیف سی شکایت تو ہے، لیکن کوئی غمی یا غلگی
نہیں۔ گویا یہ تو معشوق کا حق ہے کہ وہ مروت کرے یا مروت بھی نہ کرے۔ غلگی یا غمی کے بجائے اپنی
دراکی اور نظر کی تیزی پر ایک طرح کا افتخار ہے، کہ تم ہزار بات بتاؤ لیکن ہم سمجھ جاتے ہیں کہ اصل
معاطلہ کیا ہے۔

بہر رنگے کہ خوانی جامہ می پوش
من انداز قدت را می شناسم
(تو چاہے کیسے ہی لباس میں خود کو
چھپالے لیکن میں ترے انداز قد کو
پہچانتا ہوں۔)

۴۶۴/۴ اس شعر میں معنی کا کوئی خاص پہلو نہیں، اور نہ مضمون میں کوئی باریکی ہے۔ لیکن اس میں ایک تلخ بیان ہوئی ہے جس کو جانے بغیر شعر کمال معلوم ہوتا ہے۔ پرانے زمانے میں طریقہ تھا کہ اگر کسی کو رسوا سر بازار کرنا ہوتا، یا اسے احمق اور پوچ ظاہر کرنا منظور ہوتا، تو اس کے گلے میں آئینہ ڈال کر گلی کو چوں میں نکھاتے تھے۔ آئینہ گلے میں لڑکانا اس بات کا کنایہ تھا کہ وہ شخص آئینے میں خود کو دیکھے تو اسے اپنی حقیقت معلوم ہو۔ (ہمارے یہاں گریبان میں منہ ڈال کر دیکھنے کا عادی اسی رسم کی یادگار ہے۔) ”بہ رنگم“ میں ہے کہ ”شیش گردن“ کنایہ ہے ”احمق“ کا۔ سند میں خاقانی کا شعر نقل کیا ہے، لیکن ”شیشہ“ بمعنی ”آئینہ“ فارسی میں یوں بھی مستعمل ہے، چنانچہ صائب کا شعر ہے۔

شیشہ خویش بہ روشن گر غربت بہ رساں
تا کیا صبر کنی در یہ زندگار وطن
(اپنے آئینے کو پردیس کے صیقل گر کے
پاس لے جاؤ (یعنی پردیس صیقل گر ہے
اور تم آئینہ۔) وطن کے رنگ کے اندر
چھپے ہوئے تم کب تک مہر کرو گے۔)

میر کے شعر کی بنیاد اسی رسم پر ہے جس کا ذکر میں نے اوپر کیا۔ اس میں مزید لطف یہ ہے کہ عاشق کو ”سید رو“ بھی کہا ہے۔ یہ لغوی معنی کے اعتبار سے بھی درست ہے، کہ عاشق کا رنگ گہرا سا نوا فرض کرتے ہیں، اور استعاراتی معنی بھی درست ہے، کہ عادی رے میں ”سید رو“ کے معنی ”بدنام“، ”شرمندہ“ اور ”ذلیل“ ہوتے ہیں۔ مصرع اولیٰ میں ”شہر“ اور مصرع ثانی میں ”عالم“ بھی خوب ہے، کہ اپنے شہر میں

رسوائی سب سے زیادہ متاثر کنہ رتی ہے اور وہ تمام عالم میں رسوائی کی طرح شدید معلوم ہوتی ہے۔

۴۶۴/۵ یہ شعر دیوانِ نجم کا ہے۔ بولتی ہوئی مہندی کا پیکر اس قدر خوبصورت اور لطیف ہے کہ معشوق کا پورا سراپا سامنے آ جاتا ہے، اور جنسیاتی (Erouc) احساس کی دنیا تیار ہو جاتی ہے۔ یہاں جان ڈن (John Donne) کی مشہور نظم Of the Progress of the Soul یاد آتی ہے، جو عام طور پر The Second Anniversary کے نام سے مشہور ہے:

We understood

Her by her sight, her pure, and eloquent blood

Spoke in her cheeks, and so distinctly wrought

That one might almost say, her body thought,

(243-246)

(ترجمہ)

ہم تو اسے دیکھ کر ہی اس کی بات

سمجھ لیتے تھے۔ اس کا خاص اور شستہ

بلاغت سے بھرپور لبہ اس کے رخساروں

میں بولتا تھا، اور ہر عمل اتنا صاف معلوم ہوتا تھا

کہ ہر کوئی کہہ سکتا تھا: اس کا تو بدن بھی سوچ سکتا ہے۔

ڈن کا پیکر زیادہ پیچیدہ، زیادہ مبالغہ آمیز اور زیادہ تفصیل سے تعمیر کیا گیا ہے۔ لیکن دونوں کے یہاں جسم کا احساس برابری کی شدت رکھتا ہے۔ ڈن نے جس لڑکی کا ذکر کیا ہے، وہ اس کی معشوقہ نہیں، بلکہ اس کے مددو کی لڑکی ہے اور نظم اس لڑکی الزبتھ ڈری (Elizabeth Drury) کی عمر پانزدہ سالگی موت کی دوسری برسی کے موقع پر لکھی گئی تھی۔ لہذا ڈن نے جنسیاتی احساس کو دور رکھا ہے۔ پھر بھی اس نے ایک ایسی ہستی کی تصویر کھینچی ہے جس کا بدن خود اپنی جگہ پر روحانی وجود رکھتا ہے اور جسے لنگھو کے لئے منظم کی ضرورت نہیں پڑتی۔ میر کے شعر میں جس لڑکی کا ذکر ہے وہ صریحاً معشوق ہے اور اس کا بدن مہندی کی

رنگینی اور تری و تازگی کی زبان میں یوں گفتگو کرتا ہے کہ دیکھنے والے حق و حق رہ جاتے ہیں۔ ایک دلچسپ نکتہ یہ بھی ہے کہ اگر ڈن نے لفظ ”تقریباً“ (Almost) رکھا ہے تو میر نے لفظ ”گویا“۔ گویا دونوں کو اس بات کا احساس تھا کہ بدن کے سوچنے/بولنے کا پیکر اس قدر جرأت مندانہ ہے کہ اس کو کامل قبول بنانے کے لئے ایسا کوئی لفظ ضروری قرار دیا جائے جس کے ذریعہ بیان قطعی نہ ہو، بلکہ تھوڑا سا محدود کردہ (Qualified) ہو۔

میر کے شعر میں ”گویا“ کا لفظ دوسرے لطف کا حامل ہے کیونکہ خود اس کے لغوی معنی ”بولتا ہوا“ ہیں۔ غالب نے شاید میر کے یہاں دیکھ کر ”گویا“ کو اپنے شعر میں اسی طرح برتا ہے۔

دل مرا سوز نہاں سے بے سما جا جل گیا
آتش خاموش کے مانند گویا جل گیا

میر کے یہاں ”منہ بولے“ ہے ”کافور بھی خوب ہے، کیونکہ ہمارے یہاں ”بولتا ہوا مصرع“، ”بولتی ہوئی تصویر“ وغیرہ استعمالات بھی ہیں۔ جہاں ”بولتا ہوا“ استعاراتی معنی میں ہے۔ میر کے شعر میں زور اس بات پر ہے کہ مہندی/بدن واقعی محکوم معلوم ہوتے ہیں یعنی بدن نے اپنے کو پوری طرح ظاہر کر دیا ہے، جس طرح انسان بول کر اپنے کو ظاہر کر دیتا ہے۔ بولتی ہوئی مہندی کے سامنے ”چپکا سارہ جانا“ بھی خوب ہے، کہ عام طور پر تو نظم کا جواب نظم ہے لیکن یہاں معشوق کے بدن کا نظم اس قدر بحر بیان اور خوش ادا ہے کہ سننے والا چپکا رہ جاتا ہے۔

یہ نکتہ بھی قابل لحاظ ہے کہ میر کے یہاں معشوق کا بدن کیا، اس کا چہرہ تک عیاں نہیں ہے۔ ڈن کی نظم میں تو ایلیز جتھ ڈروری کو دیکھ کر ہی اس کا منہ یہ اور خمیر سمجھ میں آ جاتا تھا، کیونکہ اس کے بدن میں خون بولتا ہوا معلوم ہوتا تھا۔ میر کے شعر میں صرف دست و پائے نگاریں کا ذکر ہے، باقی بدن پردے یا برقعے میں پوشیدہ ہے۔ (ملاحظہ ہو ۲۹۴/۴)۔ صرف دست و پائے نگاریں کی گفتگو سن لینا تہذیب اور تفصیل دونوں کا کرشمہ ہے۔ ”نگار“ صرف مہندی کو نہیں، بلکہ مہندی کے ذریعہ بنائے ہوئے نقش و نگار کو کہتے ہیں، یہ بھی ملحوظ رہے۔ اور ”نگار“ بمعنی ”معشوق“ تو ہے ہی۔ ”رجائی“ کا لفظ بھی یہاں بہت محاکاتی ہے اور حکیر کی روشنی و رنگینی میں اضافہ کر رہا ہے۔ مطلب ادا کرنے کے لئے ”لگائی“ کافی تھا۔ لیکن معنی کے وہ ابعاد کہ جب مہندی کا رنگ خوب شوخ اور سیاہی مائل سرخ لکھا ہے تو اسے مہندی کا

”رچنا“ کہتے ہیں، اور پھر سنہرے چمپئی بدن پر مہندی کا رچنا، یہ سب محض ”مہندی اس کی لگائی ہوئی“ سے ہاتھ نہ آتے۔ یہاں ”مہندی اس کی رچائی ہوئی“ میں پیکر کا حسن بھی ہے اور معنی کا بھی۔ پھر شادی رچانا، خوشبو رچانا، عشق رچانا جیسے محاورے ہیں جن میں چہل پہل اور خوشگواری کا پہلو بھی ہے۔ اب دیکھئے ہمارے فراق صاحب کو کہ وہ ڈن کی لقم سے واقف تھے (انہوں نے متقولہ بالا اقتباس سے ڈھائی مصرعوں کا حوالہ دیا ہے) اور وہ غالباً میر کے شعر سے بھی واقف رہے ہوں گے۔ انہوں نے اس کے باوجود جرأت کی ہے۔

ہری بھری رگوں میں وہ چمکتا ہوتا لہو

وہ سوچنا ہوا بدن خود اک جہاں لئے ہوئے

پورے شعر میں مہملات ہیں یا غیر ضروری الفاظ۔ فافہواوا و امیتز وا۔

۴۶۴/۶ بڑھاپے کے عشق پر قائم نے بہت خوب کہا ہے۔

اس بڑھاپے کی خدا ہی شرم رکھے اے بتیں

عشق کے کوچے میں ہم مارا ہے بے ہنگام گام

قائم نے پھر پور شعر کہا ہے۔ ان کا کمال یہ بھی ہے کہ یہ پوری غزل دو قافیوں پر تکرار ہے، یعنی سارے قافیے اعدام دام، انجام جام، اور ہنگام گام کی قبیل سے ہیں۔ لیکن میر کے یہاں بڑھاپے کے عشق کے ساتھ رقص کا مضمون بھی ہے۔ رقص کی صوفیانہ معنویت ہے اور شعر میں اس کی طرف اشارے ہیں۔ صوفیوں کا سلسلہ مولویہ جو مولانا سے روم سے منسوب ہے، ایک انوکھی طرح کے رقص یا گردش رقصی کو خاص اہمیت دیتا ہے۔ مولویہ کے علاوہ ہشتیہ میں بھی جہاں بحویت اور استغراق کو مرکزی مقام دیا گیا ہے، بعض بزرگوں نے رقص کو بھی عشق کے لوازم میں قرار دیا ہے۔ چنانچہ حضرت شاہ ولی اللہ صاحب صیغے متشرع اور محتاط بزرگ نے ایک واقعہ بیان کیا ہے کہ کسی بزرگ کو رقص میں بہت انہماک تھا اور ان کے ایک مرید کو لوگ یہ کہہ کر چھیڑتے تھے کہ ”تمہارے پھنیا ہر کیسے ہیں؟“ ایک بار جب وہ مرید بہت تنگ آ گئے تو انہوں نے اپنے شیخ سے شکایت کی کہ یا حضرت، لوگ مجھے آپ کے اس شغل کی وجہ سے بہت طعنے پہنچا کرتے ہیں۔ ان شیخ نے کہا کہ اچھا اس بار کوئی ایسا کہے تو جواب میں کہنا کہ شیخ نے کہا ہے ”کوئی

نچاتا ہے تو ہم ناچتے ہیں۔“ حضرت شاہ ولی اللہ صاحب فرماتے ہیں کہ جس جس سے ان مرید نے جواب میں اپنے شیخ کا فقرہ کہا وہ سب کچھ چھوڑ چھاڑ کر رقص کرتا ہوا ان شیخ کی خدمت میں حاضر ہو گیا۔

دیدنی ہے وجد کرنا میر کا بازار میں

یہ تماشا بھی کسو دن تو مقرر دیکھئے

(دیوان دوم)

حضرت شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے ”اخبار الاخیار“ میں سلطان جی حضرت نظام الدین اولیا کے حوالے سے لکھا ہے کہ شیخ بدر الدین غزنوی عالم پیری میں بھی رقص سے شغل رکھتے تھے۔ ان سے لوگوں نے پوچھا کہ یا شیخ، آپ بوڑھے ہو گئے ہیں پھر آپ رقص کس طرح کر لیتے ہیں؟ آپ نے فرمایا کہ ”شیخ رقص نہیں کرتا، عشق رقص کرتا ہے۔ عشق جہاں بھی ہو، رقص اس کو لازم ہے۔“ اغلب ہے کہ میر کا شعر زیر بحث اس واقعے پر مبنی ہو، کیونکہ ایسے اشعار پہلے گزر چکے ہیں جن سے گمان ہوتا ہے کہ میر نے ”اخبار الاخیار“ کا مطالعہ کیا تھا۔ (جلد ۲۰/۱۴۴) فرقہ مولویہ کے رقص میں ہاتھوں اور پاؤں کی حرکات کے علامتی معنی مقرر ہیں۔ اس رقص میں حصے لینے والے ایک مخصوص گھیر وار جامہ اور اونچی نوک دار ٹوپی پہنتے ہیں۔ رقص سے پہلے حلقے کی شکل میں بیٹھ کر سب درویش / رقصاں شعر پڑھتے / گاتے ہیں۔ پھر بتدریج وہ اٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور فرش میں گڑی ہوئی لکڑی کی کھوٹی میں یک پیرو ڈال کر آہستہ آہستہ گھومنا شروع کرتے ہیں۔ یہ رفتار بتدریج بڑھتی جاتی ہے، حتیٰ کہ بظاہر ناقابل یقین حد تک تیز ہو جاتی ہے۔ رقص کے دوران سر پیچھے کی طرف، داہنا ہاتھ اٹھا ہوا اور بائیں ہاتھ مقابلے نیچے ہوتا ہے۔ اٹھا اور گرا ہوا ہاتھ بخشش اور حاصل کرنے کی علامت ہیں۔ خود رقص کی شدت کے ذریعہ ترک خودی، ترک ہوش، اور وصول الی اللہ مقصود ہوتے ہیں۔

چشتیہ کے یہاں رقص سے مقصود استغراق و ترک ہوش ہے، اور خود رقص علامت ہے غلبہٴ حل اور وجد کی۔ ہندوستان میں مولویہ سلسلہ شاید کبھی نہیں تھا، لیکن تصوف سے خاندانی اور ذاتی ربط کے باعث میر اس کے رقص اور دیگر لوازم سے ضرور واقف رہے ہوں گے۔ چونکہ مولویہ کا رقص خانقاہ (تکیہ) ترکی = تنگہ کے باہر نہیں ہوتا، اور میر کے اشعار میں بازار کا ذکر ہے، اس لئے میرا خیال ہے کہ ان شعروں میں چشتیہ رقص کا مضمون ہے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ ”رباط“ سے مراد مولویوں کا تکیہ ہو، اور شعر

میں کسی ایسے مولویہ کا ذکر ہو جو اس قدر مغلوب الحال ہو گیا کہ اس نے تکلیف چھوڑ دیا اور بازاروں میں آوارہ ہو گیا میر نے دیوان چہارم ہی میں کہا ہے۔

رباط کہن میں نہیں میر جی

ہوا جو لگی وے بھی باہر مئے

”رباط“ عام طور پر ”سرائے“ کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ برکاتی صاحب نے یہی معنی لکھے ہیں، اور لکھا ہے کہ ”رباط کہن“ سے ”عالم فانی“ مراد ہے۔ میر کے اشعار کے حوالے سے یہ معنی درست نہیں، کیونکہ دیوان چہارم کے دونوں شعروں میں رباط کہن سے نکل کر باہر بازار میں آنے کی بات ہے۔ لہذا اگر رباط کہن سے مراد عالم فانی ہے تو پھر بازار سے کیا مراد ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ ”رباط“ کے معنی ”خافہ“ بھی ہیں (اسٹیمپکاس) اور ”گھر“ اور ”چوپایوں کے بند کرنے کی جگہ“ اور ”ہل“ بھی (”شمس اللغات“)۔ ظاہر ہے کہ اسٹیمپکاس کے معنی تو مناسب ہیں ہی، ”شمس اللغات“ کے معنی بھی بر محل ہیں۔ خاص کر اگر ”چوپایوں کے بند کرنے کی جگہ“ معنی قرار دیئے جائیں تو منکلم اپنے اوپر ایک انوکھا طرز کرتا ہوا مطوم ہوتا ہے، کہ اب تک تو میں جانوروں کے طویلے میں، یا طویلے جیسی جگہ میں بند تھا، لیکن رسوائی غلطی سے محفوظ تھا، اب جو میں کیفیت رقص سے مغلوب ہو کر باہر آیا تو بجائے بہتری کے بدتری کی طرف آیا کہ رسوا ہوا ہوں۔ اس سے تو اچھا تھا کہ اپنے طویلے میں بند رہتا، لوگوں کو میرے حال کی خبر تو نہ ہوتی۔ اس طرز کے باوجود شعر میں غلبہ حال اور وجد کا عالم برقرار رہتا ہے۔ لا جواب شعر کہا ہے۔ مزید ملاحظہ ہو ۴۷۱/۴۔

۴۶۵

موسم ہے نکلے شاخوں سے پتے ہرے ہرے
پودے جن میں پھولوں سے دیکھے بھرے ہرے

آگے سو کے کیا کریں دست طبع دراز
وہ ہاتھ سو گیا ہے سر ہانے دھرے دھرے

گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگ گل سے میر
بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے ۱۲۴۵

۴۶۵/۱ یہ مطلع ۴۶۳/۱ سے کم رتبہ ہے، لیکن اتنا کم نہیں جتنا بظاہر معلوم ہوتا ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس میں بہار کا تحرک (Dynamism) بہت ہے۔ لگتا ہے ہر طرف بھر بھرا کے پھول کھلے ہیں اور نئے نئے پتے شاخوں پر چمک رہے ہیں۔ قافیے کی تکرار نے یہاں بہت کام دیا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ”ہرا بھرا ہرے بھرے“ روزمرہ ہے، اور دونوں مصرعوں کے قافیوں کو یک جا کریں تو دوبار ”ہرے بھرے“ ہاتھ آتا ہے۔ مصرع ثانی میں ”دیکھے“ کا فاعل شکم تو ہے ہی (ہم نے دیکھے) لیکن ہرے پتے بھی اس کا فاعل ہو سکتے ہیں، کہ جب ہرے ہرے پتے شاخوں سے نکلے (یعنی جب انھوں نے سراونچا کیا، کوئٹل سے پتی، اور پھر پورا پتا بنے) تو دیکھتے کیا ہیں کہ جن کے تمام پودے پھولوں سے بھر گئے ہیں۔ تحرک کے چکرؤں کے لئے ۴۵۳/۱ بھی ملاحظہ ہو۔

لفظ ”موسم“ اس شعر میں بہت خوبی سے استعمال ہوا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ”موسم ہے“ کثیر المعنی فقرہ ہے۔ (۱) یہ وہ موسم ہے کہ۔ (۲) کیا خوب موسم ہے۔ (۳) اب موسم آگیا۔

(اصل موسم تو اب ہے، وغیرہ۔ لیکن ”موسم“ محض (Season) یا (Weather) کے معنی نہیں دیتا۔ ”موید الفصول“ میں ہے کہ ”موسم“ کے معنی ہیں ”لوگوں کے جمع ہونے کی جگہ۔“ مزید درج ہے کہ عید اور نوروز وغیرہ کو بھی موسم کہتے ہیں، کیونکہ ان دنوں میں بھی لوگ یکجا ہوتے ہیں۔ ”موید الفصول“ میں یہ بھی لکھا ہے کہ نوروز کو ”موسم بہار“ کہتے ہیں۔ ان معنی کی روشنی میں میر کا یہ شعر مزید دلچسپ ہو جاتا ہے۔

نگلی ہیں اب کی کلیاں اس رنگ سے جن میں

سر جوڑ جوڑ جیسے مل بیٹھتے ہیں احباب

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث میں بھی ”موسم“ کا لفظ اس معنی کو قائم کر رہا ہے کہ لوگ یک جا ہو رہے ہیں، میر و قمر فتح کے لئے میلوں میں جا رہے ہیں، یا جگہ جگہ نولیوں میں جمع ہو کر ملی مذاق، کھیل کود یا اختلاط کی باتیں کر رہے ہیں۔ پھر یہ کنا یہ بھی ہے کہ پھول پتے جو بھر بھرا کر گھنے پگھوں کی شکل میں نکلتے ہیں تو وہ بھی اس وجہ سے کہ آپس میں مل بیٹھتے، ایک جگہ جمع ہو کر خوش فعلیاں کرنے کا زمانہ ہے۔ پھر ”موسم“ بمعنی ”وقت“، ”زمانہ“ تو ہے ہی، جیسا کہ اوپر مذکور ہوا۔ یعنی اگر شاخوں سے ہرے ہرے پتے نکلنے اور پھولوں کے خوب کھلنے کا وقت ہے، تو ظاہر ہے کہ یہ وہ زمانہ ہوا جسے بہار کہتے ہیں۔

”پودھا“ اور ”پودا“، ہم معنی ہیں اول الذکر آج کل مستعمل نہیں۔ ایسے کئی الفاظ ہیں جن کی ہائے دو چشمی جدید اردو میں حذف ہو گئی ہے۔ مثلاً ہونٹ/ہونٹ، جھوٹ/جھوٹ، تڑپھا/تڑپ وغیرہ۔

”موسم“ میں اصل عربی کے اعتبار سے سوم مسمور ہے۔ لیکن اب اردو میں سوم مفتوح ہی سرج ہے۔ میر کا تلفظ کیا تھا، یہ کہنا ممکن نہیں۔

۳۶۵/۲ اس شعر میں پیکر اس قدر مکمل ہے کہ شعر کو مثال اور نمونے کے لئے پیش کیا جاسکتا ہے۔ ہاتھ سر ہانے اس لئے رکھا ہوا ہے کہ اسے نیچے کے طور پر استعمال کیا جا رہا ہے۔ اور ”ہکیہ“ بمعنی ”سہارا“ بھی ہے، لہذا ہاتھ کا سہارا ہے، یعنی کسی اور کے سہارے کی ضرورت نہیں، اپنے ہاتھ کا سہارا

کافی دوانی ہے۔ فقیرانہ، طفلانہ، اور اپنی بے سرو سامانی پر مکمل اطمینان و غرور کا مضمون میر نے کئی جگہ باندھا ہے، مثلاً۔

افسانے ماومن کے سنیں میر کب تنک
چل اب کہ سوویں منہ پہ دو پئے کوتان کر

(دیوان اول)

مندرجہ بالا شعر معمولی رتبے کا نہیں، اس کا بھی پیکر انتہائی بھرپور ہے، لیکن ہاتھ کا تکیہ، اور ہاتھ کا سہارا، اور پھر مانگنے کے لئے ہاتھ پھیلاتا، یہ سب مل کر شعر زیر بحث کو بہت بلند کر دیتے ہیں۔ پھر ”دست طبع“ کہنے میں یہ بھی کنایہ ہے کہ ہم میں طبع ہے ہی نہیں، یا جس طرح عدم استعار سے جسم کے عضلات سوکھ کر بے کار ہو جاتے ہیں، اسی طرح، مردے کا زندہ آنے کے باعث ہماری طبع بھی سوکھ کر بے کار ہو گئی ہے۔ ”وہ ہاتھ“ میں صرف یہ خوبی نہیں ہے کہ متکلم اور مضمون کے درمیان فاصلہ پیدا ہو جاتا ہے، اور لہجے میں کسی قسم کے پلے پن کا امکان نہیں رہ جاتا۔ ”وہ ہاتھ“ کہنے میں خوبی یہ بھی ہے کہ دست طبع کا وجود برقرار رہتا ہے۔ یعنی طبع تو ہم میں بھی ہے (تھی)، لیکن ہم نے اسے خشک کر دیا۔

”طبع“ کے معنی ”لاچ“ بھی ہیں، اور ”کسی سے کچھ مانگنا“ بھی۔ ظاہر ہے کہ دونوں معنی یہاں کارآمد ہیں۔

میر نے اس غزل میں صرف پانچ شعر کہے ہیں۔ جرأت نے اس زمین میں نو شعر کی غزل کی ہے، اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ پکی عمر میں کوشش کی ہے کہ میر کا جواب بن پڑے۔ لیکن جرأت کا ایک بھی شعر میر کے ان تین شعروں کے قریب نہیں پہنچتا۔ چنانچہ جرأت نے ”دھرے دھرے“ کے قافیے کو اتنے پیکر کے ساتھ باندھا، لیکن وہ مصرع اولیٰ اس کے برابر کا نہ لکھ پائے۔

دلگیر جوں کھنچے کوئی تصویر اس طرح
سر لگ گیا ہے زانوے غم پر دھرے دھرے

میر کے شعر میں جب دلچسپ قول محال کی ہی کیفیت ہے۔ دست طبع دراز نہ کرنے کی وجہ یہ نہیں بیان کی کہ ہم نے بوجہ خود داری ہاتھ کھینچے رکھا۔ دست طبع نہ دراز کرنے کی وجہ یہ ہے کہ جس

ہاتھ کو دراز کرتے، اسے (بوجہ کسی مہری، یا قناعت، وغیرہ) ہم نے سر کے نیچے رکھ لیا اور ایک کونے میں پڑ رہے۔ اور اب ہاتھ وہ کسی کام کا ہی نہ رہا، کیونکہ طویل عرصے تک استعمال نہ ہونے کے باعث ب وہ سوج گیا ہے۔ یہاں قول محال یہ ہے کہ بظاہر تو اپنے فقیرانہ استغنا کا ذکر بیان کر رہے ہیں، لیکن دراصل یہ کہتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں کہ ہم دست طمع اس لئے دراز نہیں کر سکتے کہ ہمارا ہاتھ سن ہو گیا ہے۔ دوسرے نکتہ یہ کہ ہاتھ اس لئے سن ہوا ہے کہ بے سروسامانی کے باعث اس کو نیچے کے طور پر استعمال کرنا پڑ رہا ہے۔ کنا یہ اس بات کا ہے کہ بہت دیر سے ہاتھ کو سر ہانے رکھے ہوئے ہیں، کیونکہ اگر وہ تھوڑی سی دیر سے یوں رکھا ہوا ہوتا تو شش نہ ہوتا۔ لیکن بے سروسامانی بھی اس وجہ سے ہے کہ کسی کے سامنے ہاتھ پھیلا نا گوارا نہیں کیا۔ لہذا ہاتھ سوج گیا ہو یا نہ سوج گیا ہو، ہم تو کسی کے سامنے دست سوال پھیلانے والے تھے نہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شعر میں جو بات کہی گئی ہے وہ غیر ضروری ہے! نہ یہ شعر ہو تو ایسا ہو جس روایت میں ایسی شاعری موجود ہو اسے ڈاک ریڈر کی ضرورت نہیں۔

میر نے یہ مضمون فارسی میں بھی کہا ہے۔

بالین زیر سر شدہ دست گداے او
 کے پیش معصمان جہاں می شود دراز
 (اس کے گدا کا ہاتھ سر کے نیچے تکیہ بن گیا
 ہے، دنیا کے امیروں کے سامنے بھلا
 کہاں دراز ہو سکتا ہے؟)

مصرع ثانی کا استفہام خوب ہے۔ دوسرا مصرع اپنی جگہ اچھا ہے، لیکن زیر بحث شعر بھی قول محال والی بات نہیں۔

۴۶۵/۳ جرات نے یہ قافیہ بھی باندھا ہے، لیکن بات صرف معمولی سی معاملہ بندی تک محدود ہو کر رہ گئی۔

کیا یاد آئے ہے وہ گلے جانا اپنا آہ

اور مسکرا کے اس کا یہ کہنا پرے پرے

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جرأت نے یہ غزل ایسے عالم میں کہی تھی جب ان کا تخیل کام نہیں کر رہا تھا۔ مندرجہ بالا مضمون کو بھی وہ اس سے بہتر کئی جگہ باعدھ چکے ہیں۔ یہاں شاید میر کا دباؤ اتنا تھا کہ کوشش کے باوجود کوئی مضمون ان کے ہاتھ لگا نہیں۔ ویسے یہ زمین بھی ایسی ہے کہ شاعر کا قافیہ تک ہو جاتا ہے۔ مصحفی نے بالکل بڑھاپے کے زمانے میں (دیوان ہفتم) اس غزل کے جواب میں چھ شعر کی غزل کہی۔ ان کا بھی حال جرأت سے بہتر نہ ہوا۔ مگر اس قافیے میں مصحفی کو بھی سن لیجئے۔

جاؤں جو اس کے پاس میں آسودہ شراب

وہ نیک پاک مجھ کو کہے ہے پرے پرے

مضمون کی تازگی کے اعتبار سے مصحفی کا شعر جرأت سے کچھ بہتر ہے۔ لیکن مصحفی کی معاملہ بندی یہاں ناکام ہے۔ کیونکہ شراب سے معشوق کی عدم رغبت کے لئے کوئی تہیہ نہیں تیار کی۔ صرف ”نیک پاک“ کہنے سے کام نہ چلا۔

خود شعر زیر بحث کا مضمون یقین اور درد نے بھی بڑی خوبی سے باعدھا ہے۔

آشیانے میں درد بلبل کے

آتش گل سے آج پھول پڑا پھول پڑا = آگ لگا

یہاں ”پھول پڑا“ کا ایہام خوب ہے۔ اور آتش گل سے اچھا فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ لیکن شعر میں وہ حرکت اور ذرا لمانیت نہیں جو میر کے زیر بحث شعر میں ہے۔ پھر بھی میر نے ”پھول پڑا“ کو درد سے لے کر باعدھ ہی لیا۔

بھڑکی تھی جب کہ آتش گل پھول پڑ گیا

بال و پر طیور چمن میر پھک گئے

(دیوان چہارم)

درد کا شعر کفایت بیان اور بندش کی جتنی کا عمدہ نمونہ ہے۔ یقین نے اپنے شعر میں رنگ گل سے آگ لگنے کا ہے۔ ممکن ہے میر نے یقین سے مستعار لیا ہو۔

پڑی کہتی تھی بلبل نو بہار آولے بہار آوے
پڑا چین اب لگی جب رنگ گل سے آگ گلشن میں

(یقین)

یقین کے یہاں بھرتی کے الفاظ کثرت سے ہیں، اور روانی کی بھی کمی ہے۔ میر کی سی ڈرامائیت کا تو خیر سوال ہی نہیں۔ میر کے شعر میں ایک اسرار بھی ہے، کہ بلبل کس سے کہہ رہی ہے کہ ”صاحب پرے پرے“؟ ممکن ہے اس کی مخاطب وہ خود ہو، یا دوسری بلبلیں ہوں۔ یا وہ میر کرنے والے ہوں جو بہار سے لطف اندوز ہونے کی خاطر گلشن میں آنا چاہتے ہیں۔ پہلی اور دوسری صورت میں بلبل کا عشق کچھ بہت سچا نہیں معلوم ہوتا، کہ وہ رنگ گل کی آگ میں جلنے سے گریز کرتی ہے۔ تیسری صورت میں مذہر شک سے مغلوب معلوم ہوتی ہے اور چاہتی ہے کہ اس کے علاوہ کوئی بھی اس آگ کے حسن سے آنکھ نہ سینکے (یا اس میں جل نہ مرے۔) وہ آگ سے بلا شرکت غیرے تہا لطف اندوز ہونا چاہتی ہے۔

اس شعر کی ڈرامائیت میں ایک حصہ اس بات کا بھی ہے کہ ”صاحب پرے پرے“ پکارنے والی بلبل ہے، کوئی اور مخلوق (مثلاً باغبان، یا کوئی اور پرند) نہیں۔ اس طرح گلشن اور بہار کا چکر زیادہ قوت سے قائم ہوتا ہے کیونکہ بلبل روش روشن پھرتی رہتی ہے اور گلشن کی سب سے بچی، سب سے اصلی، باشندہ وہی ہے۔ پھر اگر باغبان ’پرے پرے‘ کی آواز لگا تا تو وہ معنویت نہ پیدا ہوتی جس کی طرف میں نے اوپر اشارہ کیا ہے۔

اب تک ہم یہ فرض کر رہے ہیں کہ بلبل کا کلام ”صاحب پرے پرے“ ہے۔ یعنی بلبل نے جن میں آگ بھڑکتی ہوئی دیکھی اور پھر اس نے پکار کر کہا کہ صاحب ذرا دور دور ہیں۔ ”لیکن ممکن ہے کہ ”دیکھ کے“ کا فقرہ بھی بلبل کا کلام ہو۔ یعنی اب مصرع یوں پڑھا جائے گا
بلبل پکاری، ”دیکھ کے صاحب پرے پرے“

معنی کے اعتبار سے دونوں برابر کے قوی ہیں۔ ڈرامائیت غالباً دوسری صورت میں زیادہ ہے کیونکہ اس طرح ”دیکھ کے“ بھی انتہائی فقرہ ہو جاتا ہے۔ یہ بات بھی غور رہے کہ مصرع کو اور طرح سے بھی پڑھنا ممکن ہے۔ اگر ”پکاری“ کے بعد وقفہ قائم رکھا جائے

بلبل پکاری، ”دیکھ کے! صاحب! پرے پرے!“

بلبل پکاری، ”دیکھ کے! صاحب! پرے پرے!“

بلبل پکاری، ”دیکھ کے! صاحب! پرے پرے!“

امکانات کی اس کثرت کے باعث میں ”بلبل پکاری“ کے بعد وقفے کی قرأت کو بہتر سمجھتا ہوں۔ شعر بہر حال بہترین ہے۔ اس کا ابہام، اس کے پیکر، اس کا ڈرامائی اسلوب، سب لا جواب ہیں۔ غضب کا شور انگیز شعر ہے۔

۴۶۶

کیا کیا ہم نے رنج اٹھائے کیا کیا ہم بھی شکلیا تھے
دو دن جوں توں جیتے رہے سو مرنے ہی کے مہیا تھے

عشق کیا سو باتیں بنائیں یعنی شعر شعر ہوا
جیتیں جو دے مشہور ہوئیں تو شہروں شہروں رسوا تھے

اب کے وصال قرار دیا ہے ہجرت کی سی حالت ہے
ایک سمیں میں دل بے جا تھا تو بھی ہم دے کیجی تھے

۴۶۶/۱ مطلع معمولی ہے، لیکن اس میں چھوٹی چھوٹی دو باتیں توجہ انگیز بھی ہیں۔ اول تو یہ کہ رنج اٹھانے اور عکلیا ہونے کے اعتبار سے ”دو دن“ اور ”جوں توں“ دلچسپ ہیں، اور دلچسپ تر بات یہ کہ رنج اٹھانے اور صبر کرنے دونوں ہی صورتوں میں مرنے کے لئے تیاری رہی۔ یعنی صبر کرنا بھی اتنا ہی اذیت ناک تھا جتنا رنج اٹھانا۔ دوسری بات ”مرنے کے مہیا ہونا“ محاورہ ہے، جو کسی لغت میں نہیں ملا۔ یعنی ”مہیا“ بمعنی ”استعمال کے لئے موجود، رسد کیا ہوا“ وغیرہ آج کا محاورہ ہے۔ (مثلاً کہتے ہیں ”گھر کی ضرورت کا سارا سامان مہیا تھا۔“ یا ”حکومت کا فرض ہے کہ رعایا کو غلہ مہیا کرے۔“ لیکن ”مہیا“ بمعنی ”تیار، آمادہ، مستعد“ جیسا کہ برکاتی صاحب نے لکھا ہے، اور بعض دوسری لغات میں بھی ہے، اب نہیں بولتے۔ فارسی میں ضرور ہے، چنانچہ بیدل متنوی ”طور معرفت“ میں کہتے ہیں۔

بہ آہنگ پر افشانی مہیا

دو دن بیضہ طاؤسان رعنا

(اٹھ سے کے اندر نو جوان حسین

طاؤس پر پھڑپھڑاتے ہوئے

اڑ نکلتے کے لئے تیار ہیں۔)

اس سے بڑھ کر یہ کہ ”جانے کے مہیا“، ”مرنے کے مہیا“، وغیرہ یعنی ”کسی چیز کے (= کے لئے) تیار، آمادہ“ تو کسی بھی تحت میں نہیں ملا، لیکن میر نے اسے دیوان چہارم ہی میں پھر لکھا ہے۔

کب تک یہ بد شرابی جبری تو میر آئی

جانے کے ہو مہیا اب کر چلو بھلا کچھ

بدشعل تذکرہ یہ بھی عرض کر دوں کہ ”بد شراب“، ”بد شرابی“ میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، لیکن کسی بھی تحت میں نہ ملا۔ جناب بد کاتی نے اسی کے حوالے سے اول الذکر کے معنی لکھے ہیں ”وہ جو شراب پی کر اپنے قابو میں نہ رہے۔“ لیکن یہ معنی درست نہیں معلوم ہوتے جیسا کہ مذکورہ بالا شعر سے ظاہر ہے۔ بظاہر ”بد شراب“ اس شخص کو کہتے ہیں جو بے اعتدالی اور بے تمیزی سے زعمی گزارتا ہو، ایسا شخص جس کا برتاؤ اور کردار باجمین نہ ہو۔ چنانچہ میر کا شعر ہے۔

تھا بد شراب ساقی کتنا کہ رات سے سے

میں نے جو باتھ کھینچا ان نے کنار کھینچا

(دیوان اول)

سو دل نے بھی کہا ہے۔

بلبل چمن میں کس کی ہیں یہ بدشرباں

ٹوٹی پڑی ہیں ٹنچوں کی ساری گلابیاں

۳۶۶/۲ اس شعر میں کئی باتیں بہت تازہ ہیں۔ (۱) عشق کیا تو اس کے نتیجے میں ”باتیں“ بنائیں۔ یعنی عشق نے لفاظ اور سخن ساز بنا دیا۔ لیکن اس لفاظی اور سخن سازی کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری اپنا شعار ہو گئی۔ یعنی شاعری کچھ نہیں ہے صرف باتوں کے طوطا بنانا اڑانا ہے۔ (۲) یہ اپنے اوپر طر ہو سکتا ہے، یا پورے مشغلہ شاعری پر طر ہو سکتا ہے، یا عشق پر طر ہو سکتا ہے، کہ عشق بھی ایک طرح کا مشغلہ ہے۔

(۳) ”سوباتیں“ بمعنی ”صد سخن“ ہو سکتا ہے، اور ”سوباتیں بنائیں“ بمعنی ”اس لئے، لہذا، باتیں بنائیں“ بھی ہو سکتا ہے۔ (۴) عشق کے نتیجے میں لوگ آہ و فغاں کرتے ہیں، یا پھر اپنی حالت زار کو لیتے ہیں۔ یہاں عشق کرنا اور باتیں بنانا ایک ہی طرح کے کام ہیں۔ (۵) ”شعر“ اور ”شعار“ میں صنعت شہد اشتقاق ہے۔ اس کی بنا پر یہ التباس مستحکم ہوتا ہے کہ واقعی شعر گوئی اور باتیں بنانا ایک ہی قبیل کی چیزیں ہیں۔

ابن انشا نے غالباً میر کے مضمون پر اپنا شعر بنایا ہے۔ ان کے یہاں گفتگو کی بے ساختگی اور لہجے میں نوجوانی کا لہجہ پین ہے، میر کی سی چالاکی نہیں۔

بے درد سخی ہو تو چل کہتا ہے کیا ابھی فزل

شاعر ترا عاشق ترا انشا ترا رسوا ترا

میر نے اپنے مصرع ثانی ہی کو اپنی رسوائی کا سامان قرار دے دیا ہے۔ یعنی شاعر تو میں اچھا نکلا، میرا کلام مشہور ہوا۔ اور یہ شہرت میری مزید رسوائی کا سامان بن گئی، کہ لوگوں کو شہر شہر میرے عشق کے بارے میں معلوم ہو گیا۔ لیکن اس میں ایک ابہام بھی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ رسوائی کا باعث نظم کا افسانہ عشق ہو۔ وہ تو صرف یہ کہہ رہا ہے کہ جب میرے وہ شعر مشہور ہوئے تو میں شہروں شہروں رسوا ہوا۔ یعنی شاعری میرے لئے کوئی مایہ افتخار نہ تھی۔ میں اس لئے رسوا ہوا کہ بطور شاعر میری شہرت ہوئی۔

اپنے شعر شہرت، اور اس کے جگہ جگہ پھیلنے کے مضمون پر میر نے کثرت سے شعر کہے ہیں،

مثلاً۔

دکن اتر پورب پچھتم ہنگامہ ہے سب جا کہ

اودھم میرے حرف و سخن نے چاروں اور بچایا ہے

(دیوان، مجم)

ترک بچے سے عشق کیا تھا رخنے کیا کیا میں نے کہے

رفتہ رفتہ ہندوستان سے شعر مرا ایمان گیا

(دیوان، مجم)

اس طرح کے شعر تقریباً ہر دیوان میں مل جائیں گے۔ لیکن ذرا بحث شعر میں غالباً پہلی بار شاعری اور عشق دونوں کو محض ایک مشغلے اور سطحی لفاظی قسم کی چیز بتایا گیا ہے۔ اس طرح اس میں دنیا والوں پر بھی ایک طنز ہے، کہ ہم نے عشق میں ادھر ادھر کی باتیں بتائیں تو دنیا والوں میں مشہور ہو گئے۔

۳۶۶/۳ یہ مضمون بیدل نے بہت کہا ہے، اور ممکن ہے بیدل ہی کی وجہ سے یہ اردو میں مقبول ہوا ہو، کیونکہ خود میر کے یہاں ہم اسے بار بار دیکھتے ہیں، اور جدید شعراے اردو نے بھی اسے برتا ہے۔ بیدل کے بعض شعر تو ضرب الشل کی حد تک مشہور ہیں۔

ہم عمر با تو قدح زدیم و زلفت رنج خوار
چہ قیامتی کہ نمی رسی ز کنار ما بہ کنار ما

(ہم نے ساری عمر تیرے ساتھ جام پر
جام پئے، لیکن ہماری پیاس کا کرب کم نہ
ہوا۔ کیا قیامت ہے کہ تو ہمارے پہلو سے
ہمارے پہلو تک نہیں پہنچتا؟)

محو یاریم و آرزو باقیست
وصل ما انتظار را ماند

(ہم یار میں محو ہیں، لیکن آرزو
پھر بھی باقی ہے۔ ہمارا وصل تو
انتظار جیسا ہے۔)

میرا تر نے بھی خوب کہا ہے۔

آمدی تو دکن زخود رقت
انتظارم هنوز باقی ماند

(تو آیا اور میں از خود رفتہ ہو

گیا۔ میرا انتظار پھر بھی پاتی

رہا۔)

میراث کے شعر میں معاملہ برقی اور معنی آفرینی دونوں کا خوبصورت استرجاع ہے۔ میر نے اس مضمون کو ڈراما چالاک سے کہا ہے۔

ہوش جاتا نہیں رہا لیکن

جب وہ آتا ہے تب نہیں آتا

(دیوان اول)

شعر ذریعہ بحث کے مضمون کو میر نے طرح طرح سے الٹ پلٹ کر دیکھا ہے (مثلاً ۳۹۳/۲، ۴۰۸/۲ اور ۴۲۲/۲) لیکن یہاں بات ہی اور ہے، کہ پوری داستان عشق، آغاز کا جوش خروش، اتار کی بے کفایتی اور انجام کی کفایتی، سب کچھ بیان کر دیا۔ اس پر مزید یہ کہ لہجے میں کوئی شکایت نہیں، بلکہ ایک طرح کا اقبال (Acceptance) ہے، کہ زندگی کا کھیل ہی ایسا ہے۔ فیض نے بھی اس مضمون کو خوب کہا ہے۔ ان کے شعر میں جب نا تجربہ کارانہ استقبال ہے جس کی بنا پر شعر کا شکم تجربہ عشق ہی نہیں، تجربہ زندگی میں بھی تو آموز معلوم ہوتا ہے۔

جدا تھے ہم تو میر تھیں قربتیں کتنی

بہم ہوئے تو پڑی ہیں جدائیاں کیا کیا

فیض کے برخلاف خلیل الرحمن اعظمی کے شعر میں تجربہ کاری کی کفایتی ہے۔

ایسی راتیں بھی ہم پہ گزری ہیں

تیرے پہلو میں تیری یاد آئی

دونوں نے میر سے استفادہ کیا ہے (خلیل الرحمن اعظمی کا شعر فیض کے شعر سے تاریخی طور پر مقدم ہے۔) لیکن میر جیسی سچیدگی اور دھوکے باز مناجاتی کسی کے یہاں نہیں۔ (بیدل اور میراث اور خلیل الرحمن اعظمی پر کچھ بحث میں نے ۴۴۲/۲ میں بھی درج کی ہے۔) اب شعر ذریعہ بحث پر مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) ”وصال قرار دیا ہے“ کے معنی ہوئے ”ہم نے/ میں اس زمانے کو وصل کا زمانہ ٹھہرایا ہے۔“ یعنی ممکن ہے واقعی وصل کا زمانہ نہ ہو لیکن شکلم نے ایسا فرض کر لیا ہو۔ ظاہر ہے یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب وصال اور جہراں دونوں وحشی حائشیں ہوں، واقعی اور جسمانی حائشیں نہ ہوں۔

(۲) یا اگر یہ معنی لئے جائیں کہ ہم نے ٹھہرائی ہے کہ اب کے وصال ضرور ہوگا (یعنی ملے ضرور جائیں گے، کچا ضرور ہوں گے) تو مراد یہ ہوئی کہ وصل اور جدائی کسی نہ کسی حد تک اپنے ہاتھ میں ہیں۔

(۳) یہ بات تو ظاہر ہے کہ شکلم اور معشوق دونوں یک جا ہیں یا یک جا ہوں گے، اور شکلم اس موقع کو وصال کے معنی دے رہا ہے۔ لیکن وہ یہ بھی کہہ رہا ہے کہ جہری کی سی حالت ہے۔ اس میں حسب ذیل امکانات ہیں۔

(۴) ملنا ملنا سب کچھ ہے لیکن دل نہیں بھرتا۔

(۵) اب پہلے جیسی روحانی اور وحشی یکجگت نہیں۔

(۶) سب کچھ پہلے جیسا ہے لیکن پھر بھی کہیں کوئی ایسی کمی ہے کہ جس کی بنا پر وصال میں بھر کی سی کیفیت ہے۔ غفرا قابل۔

یوں تو کس چیز کی کمی ہے

ہر شے لیکن بکھر گئی ہے

(۷) ملنا ملنا تو ہے، لیکن وہ بے تکلفی وہ کھل کے برتاؤ کرنا نہیں رہ گیا۔ اس کے برخلاف، ایک زمانہ وہ تھا جب ”دل بے جا تھا“ لیکن ہم دونوں کچا تھے۔ ”دل بے جا ہوتا“ بمعنی ”دل بے چین یا بے قابو ہوتا“ خود میر نے استعمال کیا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۲/۲۳۷) لیکن ”ارو دلاخت تاریخی اصول پر“، ”نور“، برکاتی، حتیٰ کہ ”مخزن المآورات“ میں بھی نہیں ملا۔ بہر حال، ”دل بے جا تھا“ اور ”ہم کچا تھے“ میں ضلع کا لطف بھی ملحوظ رہے۔ ”وصال“ اور ”قرار“ (یعنی ٹھہراؤ، اطمینان) اور ”بے جا“ (یعنی جگہ سے الگ) میں بھی ضلع کا تحقق ہے۔ ”دل بے جا تھا“ کے ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ ہمارے دل اپنی اپنی جگہ پر نہ تھے۔ میرا دل معشوق کے پاس تھا اور معشوق کا دل میرے پاس تھا (ایسی صورت میں دوری کے باوجود یکجائی بہر حال لازمی ہے۔)

اب سوال یہ ہے کہ ایسا قلب حال کیسے اور کیوں ہوا کہ کہاں تو دوری میں بھی قرب تھا اور کہاں اب قرب میں بھی دوری ہے؟ وجہ نہ بیان کرنے کے باعث امکانات کی ایک دنیا اس شعر کے اندر رکھ دی ہے۔ وصل میں شوق کے زوال سے لے کر کٹھنی، روحانی دیوالیہ پن اور نامردی تک، کوئی بھی وجہ ہو سکتی ہے۔ دیوان ششم میں میر نے عجب شعر کہہ دیا ہے۔

وصل و فراق دونوں بے حالی ہی میں گذرے

اب تک حراج کی میں پاتا نہیں بحالی

لیکن بڑی بات یہ ہے کہ لہجہ شکایت اور حتیٰ کہ رنجیدگی سے بھی عاری ہے۔ صیدی طہرائی کے ایک شعر میں زیر بحث مضمون سے مشابہ مضمون خوب نظم ہوا ہے، کہ قرب میں بھی دوری ہے۔ لیکن صیدی کا سارا زور مضمون آفرینی، بلکہ خیال بندی پر ہے، اور صورت حال کے ایسے امکانات سے اسے بظاہر کوئی سروکار نہیں۔

کم طالبی نگر کہ سن و پار چوں دو چشم

ہمایہ ایم و خانہ ہم را نہ دیدہ ایم

(قسمت کی کوتاہی تو دیکھو کہ میں اور

معشوق مثل دو آنکھوں کے ہیں کہ پڑوسی

ہیں لیکن پھر بھی ایک نے دوسرے کا گھر

نہ دیکھا۔)

میر کے زیر بحث شعر میں مجملہ اور کمالوں کے ایک یہ بھی ہے کہ کہا کچھ نہیں، یا بہت کم کہا، اور عشق کی زندگی کا پورا المیہ بیان کر دیا۔ ان کے مقابلے میں بے چارے فراق صاحب ہیں، جو تھوڑی بہت انگریزی اور تھوڑی بہت اردو کے ٹل بوتے پر اردو غزل میں انقلاب لانے چلے تھے، انھیں بھی دیکھ لیجئے۔ فراق کے مندرجہ ذیل شعر کے بارے میں عسکری صاحب نے کہا ہے کہ اس میں ”بے پایاں استعجاب ملتا ہے“۔

وصال کو بھی بتادے جو عین درد فراق
 اسی سے چھوٹنے کا غم سہا نہیں جاتا
 فراق کے شعر کے بعد عسکری صاحب بیدل کا وہ شعر نقل کرتے ہیں جو میں نے شروع میں پیش کیا تھا۔
 ہم عمر یا تو قدح زویم و نہ رفت رنج خار ما
 چہ قیامتی کہ نمی ری زکنار ما بہ کنار ما
 پھر عسکری صاحب کا ارشاد ہے کہ ”بیدل نے بھی اپنی بساط کے مطابق یہ بات کہی ہے، بلکہ کہہ کے رکھ دی
 ہے، ”درد نہ بیدل کے شعر میں ”چہ قیامتی“ کا فقرہ ”بالکل مس فریئر میل کا اشتہار ہے۔“ اس کے جواب میں
 یہی کہا جاسکتا ہے کہ فراق کے شعر میں ”عین درد“ بالکل آشوب چشم معلوم ہوتا ہے۔ اس گفتگو میں جتنے
 شعر زیر بحث آئے ان میں سب سے بودا، سب سے سقیم، شعر فراق صاحب کا ہے۔ (میں یہاں یہ بات
 واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ عسکری صاحب کی جس تحریر کا میں نے اقتباس یہاں درج کیا ہے اس پر مارچ
 ۱۹۵۲ کی تاریخ پڑی ہے۔ بیدل کے بارے میں عسکری صاحب کی رائے بعد میں بہت بلند ہو گئی تھی۔
 فراق صاحب کے بارے میں ان کی رائے اعلیٰ قدر مراتب پرست ہوئی ہوگی، اس کی مجھے امید ہے۔)
 بعض حریہ نکات کے لئے ۳۳۲/۲ ملاحظہ ہو۔

۳۶۷

آج ہمیں بے تابی سی ہے صبر کی دل سے رخصت تھی
چاروں اور نگہ کرنے میں عالم عالم حسرت تھی

۱۲۵۰ راہ کی کوئی سنتا نہ تھا یاں رستے میں مانند جس
شور سا کرتے جاتے تھے ہم بات کی کس کو طاقت تھی

عہد ہمارا تیرا ہے یہ جس میں گم ہے مہر و وفا
اگلے زمانے میں تو یہی لوگوں کی رسم و عادت تھی

آپ حیات وہی نہ جس پر خضر و سکندر مرتے رہے
خاک سے ہم نے بھرا وہ چشمہ یہ بھی ہماری ہمت تھی

۳۶۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ”عالم عالم“ (یعنی ”بہت زیادہ“) دلچسپ اور تازہ
ہے۔ میر نے اس طرح کی تکرار اکثر استعمال کی ہے۔ ملاحظہ ہو ۳۶۶/۱ اور ۳۶۶/۲۔ مزید
ملاحظہ ہو ۳۶۹/۱۔

۳۶۷/۲ مضمون تو بالکل نیا ہے ہی، لیکن اس کی کیفیت اور منظر کشی بھی غیر معمولی ہے۔ ایک جم غفیر
ہے، جو بالکل بے ذہن، یا خالی الذہن، بس چلا جا رہا ہے۔ آپس میں کوئی باہمی گفتگو بھی نہیں ہو رہی ہے
بس ایک دوسرے سے نہیں، بلکہ ایک دوسرے کے سروں پر سے گفتگو ہو رہی ہے۔ کوئی سنتا نہیں، کوئی سنتا

ہے تو سمجھتا نہیں۔ مہنگو کو ”شور“، بلکہ شور کی قسم کی کوئی چیز (”شور سا“) سے تعبیر کرنا انسانی وجود اور روح کی نارسائی کی انتہائی صورت کو بیان کرتا ہے۔ جرس کی تنہائی کا مضمون میر نے کئی بار لکھا ہے (ملاحظہ ہو ۳۸۰/۱) لیکن یہاں اسے ضمنی حیثیت دے کر ایک اور طرح سے توجہ انگیز بنا دیا ہے۔ جرس اور قافلے میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ لیکن جرس کی آواز اہل قافلہ کے لئے کوئی معنی نہیں رکھتی۔ اس کا کام تو صرف یہ ہے کہ دور و نزدیک خبر کر دے کہ قافلہ رواں ہے۔ اگر یہ اشاریاتی (Semiotic) معنی نہ ہوں تو جرس محض ایک شور ہے۔ شعر میں جس قافلے کا بیان ہے (قافلہ حیات، قافلہ عشق) اس میں مسافروں کو بھی آپس میں وہی بے گانہ پن ہے جو جرس کو قافلے والوں سے ہے۔ یعنی اہل قافلہ میں انسانی خواص بہت کم ہیں۔ وہ مشین کی طرح چلے جا رہے ہیں، مشین کی طرح ان کے منہ سے آواز نکل رہی ہے۔ یہ سارا معاملہ بالکل غیر انسانی ہے، اور بیان قافلہ نہایت کا ہے۔ اس سے بڑھ کر مایوس کن بات کیا ہوگی کہ قافلہ تو انسانی ہے لیکن اس کی روح مشینی ہے۔

اب معنی کے بعض باریک پہلوؤں پر غور کریں۔ ”راہ کی کوئی سنانہ تھا“ کے معنی ہیں، ”راستے کی بات (راستے میں جو باتیں ہو رہی تھیں) انہیں کوئی سنانہ تھا۔“ لیکن اس کے ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ ”راہ کی مہنگو، زبان حال سے راہ جو کچھ کہہ رہی تھی اسے کوئی سنانہ تھا۔ یعنی راستہ خود قافلے والوں کو کسی بات یا بعض باتوں سے باخبر کرنا چاہتا تھا، لیکن یہاں کسے فرصت تھی؟ راستہ کیا کہنا چاہتا تھا؟ اس کے کئی جواب ہو سکتے ہیں۔ مثلاً راستے میں گزشتہ قافلوں کے نشان طرح طرح کے سبق کے حامل ہو سکتے ہیں۔ خود راستے کی حالت سے بہت سی باتیں معلوم ہو سکتی ہیں۔ راستہ ایک طرح کا رہنما بھی ہوتا ہے، وغیرہ۔ اب یہ دیکھئے کہ ”بات کی کس کو طاقت تھی“ کا ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ سب اپنا اپنا بوجھ اٹھائے ہوئے اور اس کو اٹھانے دھونے میں اس قدر مصروف تھے کہ ان کو طاقت ہی نہ تھی کہ اپنے ساتھیوں سے ہامتی مہنگو کر سکیں۔

دنیا والوں کا دنیا کے معاملات میں اشتباہ، ان کا اپنی اپنی غرض میں گم ہونا، اور دنیا بھی نہیں، بلکہ چھوٹے چھوٹے حقیر مقاصد کے حصول کی خاطر Ret race جیسی دوڑ۔ ایسی تصویر تو پھرٹی۔ ایس۔ ایٹ ہی کے یہاں ملے گی۔

"What are you thinking of? What thinking? What?

I never know what you are thinking. Think."

I think we are in rats' alley

Where the dead men lost their bones.

(The Waste Land 112-115)

(ترجمہ)

"تم کس چیز کے بارے میں سوچ رہے ہو؟ کیا سوچ؟ کیا؟

مجھے کبھی پتہ ہی نہیں چلتا کہ تم کیا سوچ رہے ہو۔ سوچو۔"

میرا خیال ہے ہم لوگ چڑھوں کی گلی میں ہیں

جہاں مردگان نے اپنے استخوان گم کر دیئے تھے۔

ایٹ کا طرز بیان اس کا ایجاد کردہ ہے، جس میں اس سے کچھ قبل کے بعض فرانسیسی شعراء، پھر ازرا پاؤنٹ کا اثر بھی ہے۔ لیکن ایٹ کی تناؤ سے بھری ہوئی زبان، اس کا خوف ناک، ٹیکر، جدید زمانے کی دین ہیں، میر نے اسی تناؤ کو سیلاب کی سی قوت دے دی ہے، کہ انسان نہیں ہیں بلکہ خود ایک سیلاب ہیں جنہیں کوئی اور سیلاب بہائے لئے جا رہا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ راہ کی بات سے مراد قدموں کی ٹاپ اور واریوں گھاٹوں سے قافلے کے گزرنے کی گونج ہو۔ اس مضمون کو میر نے دیوان سوم میں یوں لکھا ہے۔

یاں بات راہ کی تو سنتا نہیں ہے کوئی

جاتے ہیں ہم جس سے اس قافلے میں جکتے

دیوان دوم میں بات کو ذرا بدل کر خوب کہا ہے۔

اس قافلے میں کوئی دل آشنا نہیں ہے

نکلے گلے کے اپنے ناحق نہ اے جس کر

۳۶۷/۲ یہ مضمون غالباً سعدی کا دریافت کردہ ہے، اور مجب بات یہ ہے کہ یک گونہ سادگی کے باوجود

یہ مقبول بہت ہوا۔ سعدی۔

یا وفا خود نہ بود در عالم
یا مگر کس دریں زمانہ نہ کرد
(یا تو دنیا میں وفا سرے سے تھی ہی
نہیں، یا پھر موجودہ زمانے میں کسی
نے کسی سے وفا نہ کی۔)

اب فیضی کو دیکھئے کہ اتنی سادہ سی بات کو داستان بنا کر پیش کرتا ہے۔

حدیث لیلی و مجنوں شنیہ می گویم
کہ قند خیز تر آمد زمانہ من و تو
(لیلیٰ مجنوں کی باتیں میں نے سنی
ہیں، پھر بھی کہتا ہوں کہ میرا تیرا
زمانہ زیادہ قند خیز ہے۔)

فیضی نے بات کو وفا سے بڑھا کر پورے دہر کے فتنے پر پھیلا دیا ہے، لیکن مضمون کا اصول وہی ہے۔ میر
کے شعر میں لطیف کنایہ ہے کہ معشوق سے بے وفائی کا شکوہ کیا ہے، اور اشارہ اس بات کا واضح ہے کہ تم
بے وفا اور بے مہر ہو، لیکن بظاہر یہ کہا ہے کہ ہم ہی لوگوں کا زمانہ ایسا ہے جس میں مہر و وفا گم ہے۔ پھر ”گم
ہے“ میں بھی کلی سکتے ہیں۔ (۱) معشوق نے خود چھپا لیا ہے۔ (۲) مہر و وفا ناپیدا ہے۔ (۳) مہر و وفا کا
وجود نہیں۔

میر کے اگلے مصرعے میں ”رم“ اور ”عادت“ بھی پر معنی ہیں۔ ان کے الگ الگ معنی، اور
تہذیبی اہمیت بھی ہے۔ ”رم“ وہ بات ہوتی ہے جسے لوگ خواہی خواہی نبھاتے ہیں۔ چاہے رسم پر اعتقاد
ہو یا نہ ہو، چاہے اس سے کوئی مقصد حاصل ہوتا ہو یا نہ ہوتا ہو، چاہے اس کے کوئی معنی ہوں یا نہ ہوں، لیکن
رسم پوری کرنی پڑتی ہے۔ لہذا ”وفا“ ایسی رسم تھی جسے ہادل ناخواستہ سب، لیکن اگلے لوگ نبھاتے تھے۔
”عادت“ وہ کام ہے جس کے کرنے میں کوئی لطف ہو یا نہ ہو، لیکن انسان کو اسے کرتے ہی۔
کام، جو خود کار عمل کے طور پر ہوتا جا۔ کیا جائے، عادت میں شمار ہوتا۔

مہم دی فرماتے تھے کہ نماز ایسی چیز نہیں جس کی عادت ڈالی جائے۔ یعنی عادت نماز پڑھنے میں کوئی شعور، کوئی ارادہ، کوئی ذوق نہیں ہوتا۔ میرے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ گزشتہ زمانے میں لوگ عادتاً مہر و وفا کرتے تھے۔ یعنی بے ذوق و شوق تھے، لیکن یہ کام کرتے تھے۔ اب تو یہ عالم ہے کہ نہ اسے رسم کے طور پر سمجھتے ہیں اور نہ عادت کے طور پر عمل میں لاتے ہیں۔

”رسم“ کو جب ”راہ“ کے ساتھ استعمال کریں (”رسم در راہ“) تو اس کے معنی ہیں ”ملاقات، جان پہچان“۔ پہلے زمانے میں مجرد ”رسم“ بھی ”تعلق، دوستی“ کے معنی میں استعمال ہوتا تھا۔ (ان معنی میں یہ مذکور تھا۔ مثلاً ”لعل نامہ“ مصنف شیخ تصدق حسین جلد اول صفحہ ۴۳۰ اور صفحہ ۴۶ پر آتا ہے: ”انہما کا رسم ہے“۔ بمعنی انہما کے تعلقات ہیں۔ ان معنی کے اعتبار سے ”رسم“ اور ”وفا“ میں ضلع کا ربط بھی ہے۔

دارغ نے اس مضمون کو بڑی صفائی سے نظم کیا ہے۔

اڑ گئی یوں وفا زمانے سے
کبھی گویا کسی میں تھی ہی نہیں

حافظ نے مضمون ذرا سا بدل دیا ہے، لیکن شعر ایسا کہا ہے کہ جان ٹاڑ کرنے کو جی چاہتا ہے۔

محروم اگر شدم (سر کوئے ہو چہ شد
از گلشن زمانہ کہ بوے وفا شنید
(اگر میں بحالت محرومی اس کی گلی میں رہا
تو کیا ہوا؟ زمانے کے گلشن سے بوے وفا
کس نے سونگھی؟)

نظیری نے حافظ سے بوے وفا کا مضمون لے کر عجب حزن آلود اور کچھ طنزیہ بات کہی ہے۔

شمیم مہر ز ہارغ وفا نمی آید
بہر چمن کہ تو بشکفتہ ای مباحثت است
(ہارغ وفا سے محبت کی خوشبو نہیں آتی۔
جس جس چمن میں تم کھلے ہو وہاں صا
... ہے۔)

حافظ نے معشوق کے کوچے اور گلشن زمانہ کو ایک کر کے عشق کی معنویت کہیں سے کہیں پہنچادی۔ درو نے معشوق کو بادشاہ قرار دے کر طنز اور قریاد کے انداز میں کہا، اور خوب کہا۔

قل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا
پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا

ان تمام باتوں کے باوجود سعدی کے مضمون کا معصوم نا تجربہ کار انداز آج بھی دل کو کھینچتا ہے۔ اور میر نے معنی آفرینی کا حق ادا کر کے اردو غزل کی لاج رکھ لی۔

غالب نے تقیہ کے نام ایک خط (مارچ ۱۸۵۲ء) میں لکھا ہے: ”اور جلال امیر کی یہ بیت بہت پاکیزہ اور خوب ہے۔ اس کے معنی یہی ہیں کہ ”در زمان من مہریش از بیش شد و در زمان تو وفا کم شد۔“ (میرے زمانے میں محبت تو بیش از بیش ہوئی اور تمہارے زمانے میں وفا کم سے کم ہوئی۔) انیسویں کہ جلال امیر کا شعر نہ مل سکا۔ بظاہر تو میر نے اس سے استفادہ کیا ہے۔ شعر سامنے ہوتا تو موازنے کا حق ہر تہہ مناسب ادا ہو سکتا تھا۔

۴/۳۶۷ یہ شعر دیوان بنیم کا ہے۔ انداز کی ڈرامائیت، پیکر کی عذرت، لہجہ کا طغیان، ہر چیز اس شعر میں ایسے ہیں کہ باید و شاید۔ ”آب حیات“ کے لئے ”مرتے رہے“ بے حد برجستہ اور لطیف رعایت ہے۔ پھر ”دینی نا“ میں تجاہل عارفانہ، اور آب حیات پر مرنے والوں میں ہاشائیں، بلکہ فقر و سکندر کی تفصیص، یہ لطائف مستزاد ہیں۔ ”چشمہ“ سے دھیان ”چشم“ کی طرف جاتا ہے اور آنکھ میں خاک ہو تو کچھ دکھائی نہیں دیتا، غالب مع

صحرا ہماری آنکھ میں اک عکس خاک ہے

لہذا آب حیات کا چشمہ بھی نظر نہیں آ رہا ہے، خاک ہے۔ یعنی چشمے کو خاک سے کہا بھرا، اپنی ہی آنکھ میں خاک بھری اور اس طرح چشمے کی طرف سے آنکھ بند کر لی۔

میر نے اس مضمون کو ایک رباعی میں بھی کہا ہے۔ اس کا مطالعہ خالی از دلچسپی نہ ہوگا، کیونکہ مضمون وہی، مرکزی پیکر وہی، لیکن کثرت الفاظ نے مضمون کو کمتر یا ضائع کر دیا ہے۔

دامن عزالت کا لب لیا ہے میں نے
دل مرگ سے آشنا کیا ہے میں نے
تھا چشمہ آب زندگانی نزدیک
پر خاک سے اس کو بھر دیا ہے میں نے
اقبال نے اس سے بہت بہتر کہا ہے۔ ان کے یہاں بھی کثرت الفاظ ہے، لیکن ہر لفظ کچھ نہ کچھ کام ضرور
کر رہا ہے۔

گداے سے کدہ کی شان بے نیازی دیکھ
پہنچ کے چشمہ حیاں پہ توڑتا ہے سہو
طالب آملی نے بھی اس مضمون کو بڑی شان سے کہا ہے۔ اگر میر جیسی ڈرامائیت بھی ہوتی تو طالب کا شعر
ہزاروں میں انتخاب ہوتا۔

تشنہ لب جاں بہ سپاریم و گلو تر نہ کنیم
لب ما گر بہ لب چشمہ حیاں بہ رسد
(اگر ہمارے ہونٹ چشمہ حیاں تک پہنچ
جائیں تو بھی ہم پیاسے ہونٹ جان وے
دیں اور گلا تر نہ کریں۔)

میر اور اقبال دونوں نے دلیل کا اہتمام رکھا ہے۔ میر کے شعر میں دلیل کا لفظ "ہمت" ہے،
صوفیانہ معنی میں بھی (۱/۳۷۵) اور عام معنی میں بھی۔ اقبال کے شعر میں گداے سے کدہ کی بے نیازی
دلیل ہے۔ طالب آملی کے شعر میں دلیل نہ ہونے کے باعث شعر محض بڑبڑلا پن معلوم ہوتا ہے۔ ان سب
باتوں کو دیکھتے ہوئے خیال ہوتا ہے کہ میر سے بہتر اس مضمون کو کسی نے بھلا کیا کہا ہوگا؟ اب صاحب کو
سنئے اور وجد کیجئے۔

چوں خچہ ز پانے کہ نسیمش دم بھری ست
از ہمت من بود کہ نطقتم و رستم
(ایسے بارغ سے، کہ جس کی نسیم دم بھری کی،

طرح تھی، یہ میری ہی ہمت تھی کہ میں
 غنچے کی طرح بے کھلے ہی گذر گیا۔

لفظ ”ہمت“ سے بات صاف کھل جاتی ہے کہ میر نے صائب سے مضمون لیا ہے۔ یہ خیال رکھیں کہ لفظ
 ”ہمت“ میں ترک کرنے کا مفہوم ہے۔ یعنی ہمت والا وہ ہے جو کسی عزیز شے کو ترک کر دے۔ ملاحظہ
 ہو/ ۳۷۵۔ نور صائب کا شعر کس زیر دست چیکر اور کیسے زندہ استعارے پر مبنی ہے کہ میر کا اتنا بڑا شعر
 صرف اس لئے اس کے سامنے پارہ پارہ ہونے سے رہ گیا کہ میر نے ڈرامائی انداز استعمال کیا ہے۔ سچ
 ہے مضمون آفرینی بل صراط پر سے سلامت گذر جانے سے کم نہیں۔ بل صراط کا ذکر آیا ہے تو بیدل کو بھی
 دیکھ لیں۔

دور ہائے فردوس وا بود امروز
 از بے دماغی کفیم فردا
 (آج فردوس کے دروازے کھلے ہوئے
 تھے۔ بوجہ بے دماغی ہم نے کہا۔
 ”کل“۔)

میر نے آب حیات کو قبول نہ کرنے کا مضمون ایک بار اور پابند صاب ہے اور حق یہ ہے کہ کنار
 جوئے حیات مرنے کا مضمون بہت خوب نکالا ہے۔

اپنے جی ہی نے نہ چاہا کہ بخش آب حیات
 یوں گو ہم میر اسی چشمے پہ بے جان ہوئے
 ”ہم نے جان دی“ کی جگہ ”ہم بے جان ہوئے“ بہت عمدہ نہیں، ورنہ یہ شعر بھی لائق انتخاب تھا۔

دیوان پنجتم رویفی

۳۶۸

پتا پتا ہوتا ہوتا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے ہارے تو سارا جانے ہے

۳۶۸/۱ یہ شعر اپنی کیفیت کے باعث بجا طور پر مشہور ہے۔ عشق و عاشقی کے معاملات میں ہمارے یہاں تھوڑا سا پنچایتی اور تشبیہی رنگ اب بھی باقی ہے۔ پرانے معاشرے میں (یا معاشرے میں نہ سہی، لیکن شعری رسومیات میں) عاشق کی تشبیہ، عشق کے راز کا کھل جانا، لوگوں کا آپس میں ان موضوعات پر گفتگو کرنا، وغیرہ باتیں بہت عام تھیں ہی۔ اور ان کا نچوڑ اس شعر میں آگیا ہے کہ عشق کا معاملہ، عاشق کا حال، یہ سب باتیں پوری پوری برادری یا بستی پر آئینہ ہیں۔ عاشق گویا کوئی عوامی کردار ہے، کوئی معروف شخصیت ہے، یا پھر اس کا حال اب اتنا رہوں ہے کہ کوئی ایسا نہیں جسے اس کی خبر نہ ہو۔ شعر میں ان سب باتوں کی تصویر نہیں ہے، اور نہ اس معاشرے کا براہ راست ذکر ہے جس میں پرائیویٹ نجی / پبلک، غیر نجی معاملات میں فرق نہیں کیا جاتا۔ لیکن پھر بھی شعری دنیا اتنی بھری پری، اتنی مصروف، اور ایک دوسرے کے حالات میں اتنی مشغول معلوم ہوتی ہے کہ آنکھوں کے سامنے فلم سی گزرتی چلی جاتی ہے۔ اس کے برخلاف ابن انشانے بہت کوشش کی، لیکن وہ مصروفیت، چہل پہل، ایک دوسرے کے ذکر اور بات چیت میں لگے ہوئے لوگوں کا تاثر نہ پیدا کر سکے۔

طرح تھی، یہ میری ہی ہمت تھی کہ میں
ٹپنے کی طرح بے کھلے ہی گزر گیا۔

لفظ ”ہمت“ سے بات صاف کھل جاتی ہے کہ میر نے صائب سے مضمون لیا ہے۔ یہ خیال رکھیں کہ لفظ
”ہمت“ میں ترک کرنے کا مفہوم ہے۔ یعنی ہمت والا وہ ہے جو کسی عزیز شے کو ترک کر دے۔ ملاحظہ
ہو! ۳۷۵۔ اور صائب کا شعر کس زبردست ہیکر اور کیسے زعمہ استعارے پر مبنی ہے کہ میر کا اتنا بڑا شعر
صرف اس لئے اس کے سامنے پارہ پارہ ہونے سے نہ گیا کہ میر نے ڈرامائی انداز استعمال کیا ہے۔ سچ
ہے مضمون آخری ہی ہل صراط پر سے سلامت گزر جانے سے کم نہیں۔ ہل صراط کا ذکر آیا ہے تو بیدل کو بھی
دیکھ لیں۔

ور ہائے فردوس دا یزد امروز
از بے دماغی مکفیم فردا
(آج فردوس کے دروازے کھلے ہوئے
تھے۔ بیچہ بے دماغی ہم نے کہا۔
”کل“۔)

میر نے آب حیات کو قبول نہ کرنے کا مضمون ایک پارہ اور پارہ صاف ہے اور حق یہ ہے کہ کنار
جو سے حیات مرنے کا مضمون بہت خوب نکالا ہے۔

اپنے جی ہی نے نہ چاہا کہ مجھ آب حیات
یوں تو ہم میر اسی جیسے پہ بے جان ہوئے
”ہم نے جان دی“ کی جگہ ”ہم بے جان ہوئے“ بہت عمدہ نہیں، ورنہ یہ شعر بھی لائق انتخاب تھا۔

دیوان پنجم
رویفی

ہم چاہتے ہیں کہ یہ سب باتیں سن کر آپ کو یقین ہو جائے کہ ہم نے اس معاملہ میں تمام احتیاطات کیے ہیں اور اگرچہ ہم نے اس کے بارے میں کئی سوالات پوچھے ہیں، لیکن ہم نے ان کا جواب نہیں دیا ہے۔

خار و خس و خاشاک تو جانیں ایک تجھی کو خبر نہ ملے

اے گل خوبی ہم تو عبث بدنام ہوئے گلزار کے بیچ

ابن انشا کے یہاں ”گل خوبی“ کا فقرہ اچھا ہے۔ بدنامی کا مضمون بھی ٹھیک تھا اگر ”عبث بدنام ہوئے“ نہ کہتے، کیونکہ کم ظرفی کی بات ہے کہ اپنی بدنامی کو ”عبث“ بتایا جائے۔ لیکن ابن انشا کی یہ کوشش ہی عبث تھی کہ میر کا جواب لکھیں، کیونکہ میر کے یہاں اس کیفیت کے باوجود مستی کے پہلو بھی ہیں، جب کہ ابن انشا کے یہاں سب کچھ سچ پر ہے۔ میر کے شعر میں حسب ذیل نکات غور طلب ہیں:-

(۱) مشکل عاشق کا کیا حال ہے، یہ بات مبہم چھوڑ کر دو تین امکانات پیدا کئے ہیں۔ اول تو کتنا یہ ہے ہی کہ مشکل برے حالوں میں رہا ہے۔ دوسرا مکان یہ کہ محض عشق کا ذکر ہو، کہ سب کو تو معلوم ہے کہ میں عاشق ہوں، بس اسی کو نہیں معلوم جسے معلوم ہونا سب سے زیادہ ضروری ہے۔ تیسرا امکان یہ کہ ”حال“ بمعنی ”زمانہ موجودہ“ ہو، یعنی اس وقت کا حال۔ ماضی کیا تھا، یہ تو کسی کو نہیں معلوم، مستقبل کا حال بھلا کون جان سکتا ہے؟ لیکن حال کا حال تو سب کو معلوم ہے۔ چوتھا امکان یہ کہ ”حال“ بمعنی ”بیمار کا حال“ ہو، یعنی مشکل یہ فرض کرتا ہے کہ سب کو (یعنی سننے والوں کو) یہ معلوم ہے کہ میں بیمار ہوں۔ پھر وہ کہتا ہے اس بیماری میں جو میرا حال ہے، یعنی بیماری اب جس منزل میں ہے، وہ سب کو معلوم ہے، سوائے معشوق کے۔

(۲) ”جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے“ کثیر المعنی ہے۔ اول معنی یہ کہ گل ہی ایک ایسا ہے جس کے بارے میں ٹھیک سے پتہ نہیں کہ اس کو معلوم ہے کہ نہیں۔ دوسرے معنی یہ کہ چاہے جانے یا چاہے نہ جانے، چاہے گل کو خبر ہو، چاہے نہ ہو، ہمیں کوئی فکر نہیں، اور سب لوگوں کو تو معلوم ہے۔ تیسرے معنی یہ کہ ٹھیک ہے، گل ہی نہ جانے۔ اس صورت میں ”جانے نہ جانے“ کے معنی یہ ہیں کہ ٹھیک ہے، گل ہی نہ جانے۔ اس صورت میں ”جانے نہ جانے“ کے معنی ہوں گے ”جاننا چاہے یا نہ جاننا چاہے۔“ اس کو اس خبر سے دلچسپی ہو یا نہ ہو۔

(۳) ”گل“ بمعنی معشوق اور ”باغ“ بمعنی ہستی تو ہے ہی۔ لیکن ”گل“ کو واحد لکھتا اور ”پتا پتا بوٹا بوٹا“ کو باغ کا کتنا یہ قرار دینا یہ بھی معنی رکھتا ہے کہ سارے باغ (ہستی) میں ایک ہی معشوق ہے۔ یعنی ہمارے معشوق کے سوا کوئی معشوق نہیں، کوئی حسین نہیں۔

(۳) ”جانے ہے“ کے دو معنی ہیں۔ (۱) علم رکھتا ہے، یعنی جانتا ہے بوجہ شہرت۔
 (۲) اطلاع رکھتا ہے، یعنی کوشش کر کے، بالا راہ، خبر رکھتا ہے۔ گویا پہلی صورت میں سارے بارغ کو یہ خبر
 افواہ کی صورت ملی ہے، اور دوسری صورت میں بارغ نے اپنی دلچسپی اور لگاؤ کے باعث خبر حاصل کی ہے۔
 میر نے اس مضمون کو دوبار اور کہا ہے۔ اور حق یہ ہے کہ دونوں جگہ نئی بات پیدا کی ہے۔

اگر وہ بت نہ جانے تو نہ جانے

ہمیں سب جانے ہیں ہندوستان میں

(دیوان اول)

یہاں ”بت“ اور ”ہندوستان“ کی رعایت تو دلچسپ ہے ہی، اپنے اور مباحثات (یا اپنی جگہ نامی کاغذ اور
 لنگے پن کاغذ) بہت ہی خوب ہے۔ معلوم ہوتا ہے محلے کا دادا شجی بگھار رہا ہے۔ دوسرا شعر بھی دیوان
 دوم ہی کا ہے۔

پتا چٹا گلشن کا تو حال ہمارا جانے ہے

اور کہے تو جس سے اے گل بے برگی اظہار کریں

پہلا مصرع گویا شعر زیر بحث کے مصرع اولیٰ کی ابتدائی شکل ہے۔ لیکن مصرع ثانی میں لہجے کی تکنیکی، انداز کا
 طغیان، اور ”بے برگی اظہار کریں“ کا فقرہ لا جواب ہیں۔ ”بے برگی“ کی رعایت نے ”پتا چٹا“ کو اور بھی
 سر ہز کر دیا ہے۔ ”گل“ سے مخاطب نے مراعاتِ اظہار کا حسن حراہ کر دیا۔

ظفر اقبال نے کہاوت ”وہ ڈال ڈال تو میں پات پات“ کو تھوڑا سا بدل کر اور میر کے شعر کی

تھوڑی سی پیروڈی کر کے نئی بات پیدا کی ہے۔

اگر وہ ہو چکا ہے ہوتا ہوتا

تو میں بھی پتہ پتہ ہو گیا ہوں

پیروڈی بھی خراج عقیدت کی ایک شکل ہے۔ اور ظفر اقبال کے شعر میں تو پیروڈی کے ساتھ ساتھ معنی کے
 پہلو بھی ہیں۔ ایک سطح پر یہ شعر میر کی پیروڈی ہے۔ ایک سطح پر یہ کہاوت کی پیروڈی ہے۔ اور ایک سطح پر یہ
 دو شخصیتوں کے آپسی رد عمل کی داستان ہے۔ یہ دو شخص عاشق اور معشوق بھی ہو سکتے ہیں۔

۳۶۹

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے
دریا دریا روتا ہوں شب صحرا صحرا وحشت ہے

۳۶۹/۱ اس شعر میں تکرار کا کرشمہ عجیب ہے، کہ اس سے کیفیت میں شدت آئی ہے، لیکن معنی کی تہوں میں بھی اضافہ ہوا ہے۔ عام طور پر تکرار کے ذریعے کیفیت، یا کیفیت نہیں تو تاکید حاصل ہوتی ہے۔ لیکن یہاں الفاظ کی ترتیب ایسی ہے کہ معنی میں قرار واقعی اضافہ ہوا ہے۔

”عالم عالم“ سے لے کر ”صحرا صحرا“ تک چار تکراریں ہیں۔ ان میں مراعات الطیر بھی ہے، اس باعث بھی کیفیت میں اضافہ ہوا ہے۔ معنی کے لحاظ سے ہر تکرار فی الحال دو معنی دے رہی ہے، ملاحظہ ہو:-

عالم عالم = (۱) بہت زیادہ، اتنا زیادہ کہ ایک دنیا بھر۔ (۲) ہر طرف سارے عالم میں۔
دنیا دنیا = (۱) ایسا (۲) دنیا بھر میں۔

دریا دریا = (۱) بہت زیادہ، اتنا زیادہ کہ ایک دریا بھر۔ (۲) کئی دریاؤں کے برابر۔

صحرا صحرا = (۱) بہت زیادہ اتنا زیادہ کہ ایک صحرا بھر۔ (۲) کئی صحراؤں کے برابر۔

لیکن غور کریں تو معنی کی مزید صورتیں نظر آتی ہیں۔ اول تو یہ کہ دوسرے ”عالم“ پر اضافت فرض کر کے پڑھیں ج

عالم، عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے

تو معنی بنتے ہیں کہ میرا عالم اب عشق و جنوں کا عالم ہے۔ ”دنیا دنیا تہمت ہے“ کے معنی ہو سکتے ہیں تمام دنیا میں (مجھ پر) تہمت لگ رہی ہے۔ یعنی میرا عالم تو عشق و جنوں کا عالم ہے، لیکن لوگ مجھے غلط سمجھتے ہیں اور میرے بارے میں ہمتیں دنیا بھر میں مشہور ہیں۔ ”دریا دریا روتا ہوں میں“ کے ایک معنی ہو سکتے ہیں ”میں

ہر دریا کے کنارے روتا ہوں۔ ”یعنی دریا کی طغیانی اور پانی کی فراوانی ہی میرا مقابلہ کر سکتی ہے، لہذا میں ہر دریا کے کنارے بیٹھ کر روتا ہوں۔ یا پھر میرے رونے سے جو سیلاب آئے گا، دریا اسے بہا لے جائے گا۔ اس لئے میں دریا کے کنارے بیٹھ کر روتا ہوں۔ ”صحرا صحرا وحشت ہے“ کے ایک معنی ہو سکتے ہیں، ”میں ہر صحرا میں جا کر عشق و محبت کرتا ہوں۔“ یا پھر یہ کہ میں اگر چہ دریا دریا روتا ہوں، لیکن میری وحشت پھر بھی میرا ب نہیں ہوتی اور صحرا کی طرح خشک اور دیوانہ راتی ہے۔

ایک صورت یہ بھی ہے کہ ہر تکرار کے پہلے کھلا کے بعد وقفہ، بلکہ سوالیہ نشان غرض کریں۔ یعنی

شعر کو یوں پڑھیں۔

عالم؟ عالم عشق و جنوں ہے۔ دنیا؟ دنیا تہمت ہے

دریا؟ دریا روتا ہوں میں۔ صحرا؟ صحرا وحشت ہے

اب معنی یہ ہوئے کہ عالم کیا ہے؟ (یا تم عالم کو پوچھتے ہو، تو سنو۔) عالم کچھ نہیں بس عشق و جنوں ہے۔ اس پر مزید سوال ہوا کہ پھر دنیا کیا ہے؟ یا اگر عالم عشق و جنوں ہے تو دنیا (یعنی روزمرہ کی زندگی، اس کی مصروفیات، اس کے جھگڑے) کسے کہیں گے؟ جواب یہ ملتا ہے کہ دنیا محض ایک تہمت ہے، محض ایک جھوٹ یا مجبورات الزام ہے۔ یعنی دنیا یا تو ہے ہی نہیں۔ یا پھر اگر ہے تو ہم لوگوں پر ایک جھوٹے الزام کی طرح ہے۔ یعنی ہم دنیا میں دن نہیں گزار رہے ہیں بس جینے کی تہمت اٹھا رہے ہیں۔

اگر ”عالم عشق و جنوں“ کو بہ اضافت پڑھیں، جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں، تو پہلے فقرے کے معنی ہوئے، عالم کیا ہے؟ یا اصل میں کون سا عالم وہ ہے جو عالم کہلانے کا مستحق ہو؟ اس کا جواب یہ ہے کہ عشق و جنوں کا عالم ہی اصل عالم کہلانے کا مستحق ہے۔ ظاہر ہے کہ اس لحاظ سے دنیا تو محض تہمت ہوگی ہی۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ ”دریا کیا ہے؟ دریا وہ ہے جو میں روتا ہوں۔ صحرا کیا ہے؟ صحرا وحشت ہے۔“ (یا ”صحرا میری وحشت ہے۔“) یا پھر ”دریا کی حقیقت کیا ہے؟ دریا جتنا تو میں ہی رو لیتا ہوں۔ صحرا کی کیا اوقات ہے؟ صحرا کچھ نہیں محض میری وحشت ہے۔“ یعنی ممکن ہے اوروں کے لئے وہ کوئی بہت بڑی چیز ہو، یا اور لوگ اپنی وحشت کا ثبوت دینے، یا وحشت سے مجبور ہو کر، صحرا کا دامن تھامتے ہوں۔ لیکن میرے لئے تو پورا صحرا کچھ نہیں، محض میری وحشت کا متکفل عالم ہے۔ میں خود اپنے اندر صحرا

کی وحشت اور وسعت رکھتا ہوں۔

پورے شعر پر وحشت، جنون، شدت عشق اور مغلوب المالی اس قدر مستولی ہے کہ رو تکنے کھڑے ہو جاتے ہیں، اور عشق و جنون ایسی قوتیں معلوم ہونے لگتی ہیں جو واقعی تمام دنیا پر بھاری ہوں۔ اسی حساب سے شعر کا آہنگ اور لہجہ بھی زبردست حاکمانہ اور پر قوت ہیں۔ اس قدر شور انگیز شعر، ہر طرح تک سکھ سے درست، روانی اور زبان کی ظاہری سادگی کے ساتھ معنی کی اتنی جہتیں۔ کہاں بے چارے فراق، کدھر بے چارے ابن انشا، یہاں تو ناصر کاظمی کے بھی پر جلتے ہیں۔

آتش غم کے سیل رواں میں نیندیں جل کر رکھ ہوئیں

پتھر بن کر دیکھ رہا ہوں آتی جاتی راتوں کو

ناصر کاظمی کے شعر میں ذاتی تجربہ، محدود شخص لہجے میں بیان ہوا ہے۔ میر کا شعر ایک طرف تو آفاقی تخیل کو کام میں لاتا ہے، پھر اس کا حکم اپنی صورت حال پر، بلکہ پوری دنیا پر، حاوی ہے وہ ناصر کاظمی کے حکم کی طرح اپنی زندگی کا حکم نہیں، جس نے خود کو بے خواب راتوں کے سپرد کر دیا ہے۔ ناصر کاظمی کا حکم آتش غم کے سیل رواں کی بات کرتا ہے، کہ اس نے اس کی نیند کو جلا کر خاک کر دیا ہے۔ میر کا حکم خود رو یاؤں اور صحرانوں کا خالق ہے۔ اس کا رونا کسی بہت عم کے ہجر میں رونے والے کا رونا نہیں، بلکہ ایسے شخص کا رونا ہے جو کائنات کے لیے پروردگار ہے، اور جس کا رونا خود ایک کائناتی المیہ ہے۔

عسکری صاحب نے عمدہ بات کہی ہے کہ میر ”اپنی عظیم تر شاعری میں اپنے ذاتی جذبات کو وہ اہمیت نہیں دیتے جو دوسرے شاعر دیتے ہیں... میر اس خوش فہمی میں مبتلا ہوتے ہی نہیں کہ اپنے جذبات کو کائنات کا مرکز سمجھ بیٹھیں... جس شاعر کے جذبات کا تعلق براہ راست پوری زندگی سے ہو، وہ اس شاعر سے مختلف قسم کا ہوگا جس کے جذبات کا تعلق خود اس کی ذات سے ہو۔“ یہ بات صاف ظاہر ہے کہ ناصر کاظمی کا شعر اس عالم سے ہے جہاں شاعر کے جذبات کا تعلق خود اپنی ذات سے ہوتا ہے۔ اور میر کا شعر اس عالم سے بھی آگے کی چیز ہے جہاں شاعر ذاتی جذبات کے اظہار کو کچھ خاص اہمیت دینے پر مجبور ہوتا ہے۔ بقول عسکری ”میر کے اندر ایک ایسی زبردست صلاحیت... دماغ میں اتنی طاقت تھی کہ صرف عشق کے تجربات یا ذاتی تجربات نہیں، صرف ”شاعرانہ“ تجربات بھی نہیں، بلکہ زندگی کے بہت سے چھوٹے بڑے اور مختلف نوعیت رکھنے والے تجربات پر ایک ساتھ غور کر سکے، اور ان سب کو ملا کر ایک عظیم تر تجربہ ہے

کی شکل دے سکے۔“

مندرجہ بالا اقتباس میں عسکری صاحب نے ”تجربے“ (Experience) کا ذکر جس انداز سے اور جس کثرت سے کیا ہے، اس سے یہ گمان گذر سکتا ہے کہ عسکری صاحب نے اس لفظ کو مغربی تنقید کے اصطلاحی معنی میں استعمال کیا ہے۔ بات بڑی حد تک صحیح ہے، کیونکہ جس تحریر کا اقتباس میں نے نقل کیا، اس زمانے کی ہے جب عسکری صاحب نے مضمون اور معنی کے مسائل پر پوری طرح غور نہیں کیا تھا۔ لیکن انہیں اس بات کا احساس تھا کہ ہماری غزل اس معنی میں Lyric شاعری نہیں ہے کہ شاعر اس میں اپنے تجربات و جذبات بیان کرتا ہے۔ انہوں نے مندرجہ بالا اقتباس میں بھی یہ بات کہی ہے کہ میر کی ”عظیم تر“ شاعری میں ان کے اپنے ذاتی جذبات کو مرکزی اہمیت نہیں، بلکہ وہ مجموعے بڑے اور مختلف النوع تجربات کو یک آہنگ (Synthesis) کرنے کو زیادہ اہم سمجھتے تھے۔ پھر عسکری صاحب کو اس بات کا بھی علم تھا کہ مجرد ”تجربہ“ بے معنی ہے۔ چنانچہ مندرجہ بالا تحریر کے چند مضمون بعد کی ”جھلکیاں“ میں انہوں نے لکھا کہ ”اگر ہمارے غزل گو شاعروں نے، خصوصاً تازہ ترین شاعروں نے، یہ بات نہ سمجھی کہ تجربے اور اسلوب میں کیا تعلق ہے، تو ان کا بھرم چند دن بھی نہ قائم رہے گا۔“ (یعنی نیا تجربہ (= نیا مضمون) اسی وقت کامیاب ہوتا ہے جب اسلوب بھی نیا ہو۔)

جیسا کہ میں دیباچے میں عرض کر چکا ہوں (صفحہ ۹۷) ہماری شعریات میں زندگی کے تجربے کو مرکزی اہمیت نہ ملنے کی وجہ یہ ہے کہ مضمون و قصور تمام تجربات کو محیط ہے۔ شاعر کا اصل کام دنیا کے بارے میں بیانات مرتب کرنا (تجربہ بیان کرنا) نہیں، بلکہ دنیا کے بارے میں بیانات جو موجود ہیں ان کے بارے میں بیانات مرتب کرنا ہے۔ یعنی مضمون سے نیا مضمون پیدا کرنا یا مضمون میں نئے معنی پیدا کرنا۔ کیفیت اور شور انگیزی بھی مضمون کے پہلو میں اور معنی کو مضمون کی اولاد کہہ سکتے ہیں۔ میر کے زیر بحث شعر میں مضمون بہت معمولی ہے، لیکن اسے کیفیت اور شور کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ کیفیت اور شور نے معنی کی تہوں کو بظاہر داب لیا ہے۔ جب غور کریں تو معنی کی نئی جہیں بھی کھلنا شروع ہوتی ہیں۔ ہر طرح سے مکمل شعر ہے۔ سبحان اللہ۔ غالب کے یہاں ایسی معنی آفرینی تو مل سکتی ہے، لیکن ایسی شور اور کیفیت نہیں۔

۴۷۰

۱۲۵۵ ہاتھ لئے آئینہ تجھ کو حیرت ہے رعنائی کی
ہے بھی زمانہ ہی ایسا ہر کوئی گرفتاری میں ہے

۴۷۰/۱ مندرجہ ذیل دو مضمون اس قدر عام، بلکہ پامال ہیں، کہ اگر عندلیب شادابی یا ملباطیائی یا حالی
ان پر بارش سب دشمن کرتے تو چھداں غلط نہ تھا:

(۱) معشوق اس درجہ حسین ہے کہ وہ آئینے میں خود کو دیکھتا ہے اور متحیر ہوتا ہے (آئینہ اور
حیرت میں رعایت بھی ہے کیونکہ تحیر صفت ہے آئینے کی۔)

(۲) زمانہ نہایت نامساہ اور ناحق شناس ہے۔ اچھوں پر بھی برا وقت پڑا ہے، معمولی لوگوں
کی بات ہی کیا؟

اس بات سے قطع نظر کہ مضمون آفریں شاعر ایسے مضامین میں بھی نئی بات نکال سکتا ہے، لیکن
مذکورہ بالا یز رگوں کی نگاہ سے میر کا زیر بحث شعر شاید نہیں گذرنا تھا، ورنہ وہ ان مضامین کے بارے میں اپنی
راے بدل بھی لیتے۔ یہاں ایک مضمون (۱) کو دوسرے مضمون (۲) کی دلیل میں پیش کیا گیا ہے۔ زمانہ
اتنا خراب آگیا ہے کہ ہر شخص کسی نہ کسی قید میں ہے۔ رنج و محنت کی قید، عشق کی قید، حاکم غیر عادل کی قید،
غریبی کی قید، وغیرہ۔ اور اگر معشوق ہے تو وہ اپنے حسن کی قید میں ہے۔ یعنی (۱) اسے اپنے حسن پر تحیر ہے،
اور وہ اس تحیر کی بنا پر ساکت و صامت آئینے میں محو ہے۔ گویا وہ کہیں آنے جانے سے معذور ہے۔ اور اگر
اسے نقل و حرکت کی آزادی نہیں تو وہ قیدی ہی کہلائے گا۔ (۲) وہ خود اپنے آپ پر عاشق ہو گیا ہے۔ اس
طرح وہ (الف) اپنے دل کا قیدی ہے۔ اس کا دل ”لگ گیا ہے“، یعنی وہ اپنی ہی قید میں ہے۔ دل چھڑا
کر بھاگ نہیں سکتا۔ اور (ب) عشق کا قیدی ہے۔ اب عشق اس کے ساتھ جو بھی معاملہ کرے۔

اسی غزل میں میر نے معشوق کی آئینہ داری پر ایک اور شعر کہا ہے جس سے غالب نے

استفاده کیا۔

صورتیں بگڑیں کتنی کیوں نہ اس کو توجہ کب ہے وہ
 سامنے رکھے آئینہ مصروف طرح داری میں ہے
 مصرع اولیٰ میں دل جٹے عاشق کا کلام خوب ہے۔ لیکن غالب نے میر سے مضمون لے کر اس میں آفاقی
 ڈراما اور حسن ازل کے دم بدم بدلے جلوؤں کی روداد رکھ دی۔
 آرائش بحال سے فارغ نہیں ہنوز
 پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

۴۷۱

عہد جنوں ہے موسم گل کا اور شگوفہ لایا ہے
ایمہ بہاری وادی سے اٹھ کر آبادی پر آیا ہے

برسوں ہم درویش رہے ہیں پردے میں دنیا داری کے
ناموس اس کی کیونکہ رہے یہ پردہ جن نے اٹھایا ہے

ڈھوڑ نکالا تھا جو اسے سو آپ کو بھی ہم کھو بیٹھے
جیسا نہال لگایا ہم نے دیرا ہی پھل پایا ہے

میر غریب سے کیا ہو معارض گوشے میں اس وادی کے
ایک دیا سا بھٹا ان نے داغ جگر پہ جلایا ہے

۴۷۱/۱ مصرع اولیٰ کی ایک قرأت یوں ممکن ہے کہ ”موسم گل“ کو مرکب مانا جائے۔ اب نثریوں
ہوگی۔ موسم گل (یعنی بہار) کا عہد جنوں ہے۔ اور (یہ عہد جنوں ایک، اور) شگوفہ لایا ہے۔ یعنی موسم گل
یوں ہی زور شور پر تھا کہ اب اس پر بھی جنوں کا جوش ہے۔ اور اس پر ایک اور نئی بات ہوئی جو جنوں کو اور بھی
زور دے گی۔ یہ قرأت بہ تکلف بنتی ہے، لیکن اس کے ممکن ہونے میں کوئی کلام نہیں۔ دوسری قرأت
سیدھی سادی ہے کہ ”موسم گل“ کو مرکب نہ مانیں۔ ایسی صورت میں نثریوں ہوگی: ”عہد جنوں ہے
(اور) گل کا موسم (ایک) اور شگوفہ لایا ہے۔“

”شگوفہ لانا“ میر نے اور جگہ بھی لکھا ہے، مثلاً ۱۰۵/۴۔ وہاں میں نے اس کے معنی یوں بیان

کئے تھے۔ ”درختوں سے چھین چھین کر آتی ہوئی چاندنی کو... شکوہ کھلاتے بیان کرنا بہت خوب ہے۔ شکوہ لانا“ بمعنی کلی کا نمودار ہونا بھی بہت خوب صورت ہے۔ گل مہتاب کے کھلنے کو ہی شکوہ سے تعبیر کیا ہے۔ دوسرے محاورے جن سے مصرعے کو مناسبت ہے، مثلاً ”اس گل دیگر شکفت“ اور ”شکوہ چھوڑنا“ اور ”شکوہ پھولنا“ بھی ذہن میں آتے ہیں۔ (جس شعر پر بحث تھی وہ بھی یہاں نقل کرنا غیر مناسب نہ ہوگا۔ دیوان دوم۔)

مغن میں میرے اے گل مہتاب

کیوں شکوہ تو کھلنے کا لایا

”شکوہ لانا“ کا اندراج ”مخزن الحادرات“ میں نہیں ہے۔ برکاتی کی فرہنگ میں بھی نہیں۔ ”نور“ اور ”آصفیہ“ دونوں میں البتہ ہے۔ میں نے سہواً سے محاورہ نہ قرار دیا۔ اس باعث ۱۰۵/۲ کے مصرع ثانی کی معنویت مکمل طور پر بیان ہونے سے رہ گئی۔ شعر زیر بحث میں یہ محاورہ بھی ہے اور ”گل“ کے ضلع کا لفظ بھی۔ ابر بہاری کا وادی (= میدان، پہاڑ کا دامن، دو پہاڑوں کے بیچ کی جگہ، وغیرہ) سے اٹھ کر آبادی پر آنا موسم گل کا شکوہ اس معنی میں ہے کہ موسم گل کی وجہ سے جنون تو یوں عیا زور پر ہے، اب جوشور ابرو باراں ہوگا تو جنون اور بڑھے گا۔ یہ طرز بیان پر لطف ہے کہ ابرو تو وادی سے آبادی پر خود چڑھ کر آیا ہے، لیکن اسے موسم گل کی لائی ہوئی آفت سے تعبیر کیا ہے۔ (کیوں نہ ہو، منظم بہر حال جلاے وحشت ہے۔) مصرع ثانی میں حرکت پاؤں کی تازگی اور پانی سے بو بھل ہونے کا پیکر خوب ہے۔

میر نے اس بات کو بہم چھوڑ کر کہ جنون میں موسم گل کے سونے پر ابر بہاری کا سہاگا کیا گل کھلائے گا۔ امکانات کے دروازے کھلے چھوڑ دیئے ہیں۔ ان کی وضاحت بھی چنداں ضروری نہیں، بس، ”شور بہاراں“ کے مضمون پر ۳/۳۳۲ ملاحظہ ہو۔ ”وادی“ اور ”آبادی“ کی تجنیس عمدہ ہے۔ ابرو کے وادی سے اٹھ کر آبادی پر آنے کے بارے میں سن کر ایک لمحے کو گمان گذرتا ہے کہ دونوں میں کوئی معنوی رشتہ بھی ہے۔ حالاں کہ ظاہر ہے کہ ”وادی“ اور ”آبادی“ میں مناسبت لفظی تو ہے، مناسبت معنوی نہیں۔ الفاظ کا ایسا استعمال، جس سے شعر کے لسانی، حول میں تازگی پیدا ہو، استعارے کا حکم رکھتا ہے۔

”ابر بہاری“ میں بھی ایک لطف ہے کہ اہل ایران اس سے وہ بادل مراد لیتے ہیں جو رتج کے موسم میں برستا ہے، اور ہم اس سے برسات کا بادل مراد لیتے ہیں۔ لیکن جنون کی شدت برسات میں نہیں،

بلکہ حقیقی موسم بہار (= ہندوستان کے فروری مارچ) میں ہوتی ہے۔ دو مختلف جغرافیائی استعاروں کی آمیزش یہاں نیا شگوفہ کھلا رہی ہے۔

۴۷۱/۲ اس شعر میں سب کچھ مجھ ہے، بلکہ تھوڑا سا اسرار ہے۔ اسے ۳۶۳/۶ سے ملا کر پڑھئے تو بات ذرا صاف ہوتی ہے۔ میر کے بہت سے شعروں کی طرح یہاں بھی ایک افسانہ ہے، اور اس کی کلید خلوصِ زہد میں ہے۔ برسوں تک خدا سے لو لگائے رہے۔ اوپر اوپر ہم عام لوگوں کی طرح دنیا دار، اور اپنی کمزوریوں کے غلام، نفسِ امارہ کے قیدی رہے۔ پھر ایک دن ایسا آیا جب ہم کسی کے تیرنگہ کے گھاسل ہو کر ساری جھگین، سارا ضبط نفس کھو بیٹھے نتیجہ یہ ہوا کہ پھر ہمیں دنیا ترک کر کے دشتِ درد کی راہ لینی پڑی۔ اس طرح ہماری دردِ پیشِ فشی کھل گئی اور ہماری (جھوٹی) دنیا داری کا پردہ چاک ہو گیا۔ ظاہر ہے پھر بھی ہم اس کا پردہ چاک کریں گے جس کے عشق میں ہمارا یہ حال ہوا کہ ہمارا اصل رجحان (یعنی دل زدگی، دلِ خوشی، ترکِ دنیا) سب پر آشکارا ہو گیا۔ ملاحظہ ۳۱۳/۳ جہاں معشوق کو بدنام کرنے کا مضمون ہے۔

شعر میں مضمون نیا تو ہے ہی، ایک پرانے مضمون کی تقلید بھی اس میں ہے۔ عام طور پر لوگوں کی ریا کاری، مکاری وغیرہ کا پردہ چاک ہوتا ہے، اور وہ اس کی فکایت کرتے ہیں، بے جا ہی تھی۔ یہاں اخلاص اور فقیری کا پردہ چاک ہو رہا ہے، بلکہ یہ دھمکی بھی دے رہا ہے کہ جس نے ہمارا حال دنیا پر کھولا ہم اس کا حال ہمارا کب نہ کھلنے دیں گے؟

مصرع ثانی کے اختتامیہ فقرے ”ناموس اس کی کیونکہ رہے“ میں حسب معمول کئی معنی ہیں۔ (۱) اس کی آبرو ہرگز نہ رہ پائے گی۔ (۲) ایسا ممکن ہی نہیں کہ اس کی آبرو رہ جائے۔ (یہ قانونِ فطرت ہے۔) (۳) ہم دیکھ لیں گے کہ اس کی آبرو پھلا کس طرح باقی رہ جاتی ہے۔ مصرعِ اولیٰ میں صرف دشمنی کے بجائے خمیر نے ایک نیا امکان پیدا کیا ہے۔ اس کی نثر ایک توہین ہوگی ”ہم (دراصل) درویش (ہیں) اور (برسوں دنیا داری کے پروے میں چھپے رہے ہیں۔“ دوسری نثر یوں ممکن ہے: ”ہم لوگ دراصل درویش ہیں...“ یعنی دوسری نثر کی رو سے یہ بیان ایک پورے فرقے کی طرف سے ہے، اور پہلی نثر کی رو سے اس کا حکم کوئی ایک درویش ہے۔ بہت دلچسپ اور مزیدار شعر ہے۔ دیوانِ پنجم میں اس مضمون کو بہت ہلکے رنگ میں کہا ہے۔

صورت کے ہم آئینے کے سے ظاہر فقر نہیں کرتے
ہوتے ساتے روتے پاتے ان نے منہ کو لگائی خاک

۳۷۱/۳ یہ مضمون بھی بے حد عام ہے، اور خود میر کے یہاں جگہ جگہ ملے گا۔ مثلاً ۳۸۹/۳ میں اس پر
مفتخو ہے کہ جس کو معشوق (حقیقی) کی خبر مل گئی وہ خود سے بے خبر ہو گیا۔ پھر ۸۸/۱ اور ۳۵۹/۱ میں اس
سے ملتے جلتے مضمون ہیں۔ دیوان چہارم میں ایک طرفہ بے چارگی اور جھنجھلاہٹ سے کہا ہے۔

بخود جستجو میں نہ اس کی رہے

ہم آج بھی ہیں گم کس کو پیدا کریں

یا پھر دیوان ششم میں رنجیدہ ہو کر کہا ہے۔

صحبت عجب طرح کی پڑی اناحق ہائے

کھو بیٹھے جو آپ کو تو اس کو پائیے

ان باتوں کے باوجود شعر زیر بحث اپنی شان رکھتا ہے۔ یہاں خود پر مطلق ہے، اور اس کو ہر
مقصود پر بھی مطلق ہے جس کی تلاش میں خود کو گم کیا تھا۔ معشوق کو تلاش کرنے کی سعی و کوشش کو درخت لگانے
سے تعبیر کرنا، اور پھر خود کو کھو بیٹھنے اور اسے پالنے کو پھل پانے سے تعبیر کرنا استعارہ سازی کا کمال تو ہے
ہی، ذہنی بات کہنے کا بھی کمال ہے۔ ”پھل پانا“ دونوں معنی میں آتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: ”اس نے
صبر کیا اور اس کا پھل پایا۔“ لیکن یہ بھی کہتے ہیں: ”اس کو اپنے گناہوں کا پھل ملا۔“ یہاں مزید لطف یہ
ہے کہ مصرع ثانی میں باقاعدہ طعنہ زنی کا انداز ہے، مگر پھر معشوق (حقیقی) کی تلاش میں خود کو گم کر دینا تو
دور کی بات رہی، اس کی محض تلاش ہی احمقانہ فعل نہیں تو فعل عبت ضرور ہے۔ دیوان پنجم ہی کے ایک شعر
میں تلاش کے عبت ہونے کا مضمون ہے، لیکن مطلق تعریف کے انداز میں نہیں، بلکہ ذرا کسی بے وقوف پر
خندہ زیر لب کے انداز میں۔

سنا تھا اسے پاس لیکن نہ پایا

چلے دور تک ہم گئے اس خبر پر

زیر بحث شعر میں اس نکتے پر بھی غور لازمی ہے کہ خود کو کھو بیٹھنا اس کو ڈھونڈنے کا نتیجہ تھا، یا

اس کو ڈھونڈ نکالنے میں کامیاب ہونے کی شرط یہی تھی کہ جو سندہ خود کو کھو بیٹھے؟ ”سو آپ کو بھی ہم کو بیٹھے“ میں پر لطف ابہام ہے۔ ویسے بھی، مکالم کا لہجہ بظاہر خود پر فحاشی کا ہے، لیکن بات پوری طرح کھلتی نہیں۔ کیا اس کا مقصود یہ تھا کہ معشوق (حقیقی) کو تلاش کر لوں گا تو اپنی حقیقت تک پہنچ جاؤں گا؟ تو کیا اس کی حقیقت یہی تھی کہ جب معشوق مل جائے تو وہ خود کو کھو جائے؟ یعنی کیا اس کا وجود منحصر تھا معشوق کے نہ ہونے پر؟ یہ سوال بھی ہے کہ اسے دراصل کس کی تلاش تھی؟ اپنی، یا معشوق (حقیقی) کی؟ اگر معشوق (حقیقی) کی تلاش تھی تو پھر اپنے کھو جانے پر غم / طنز کیوں؟ اور اگر اپنی تلاش تھی تو شروع سے وہی کام کیوں نہ کیا؟ غرض اسنے سوالات ہیں کہ شعر کے ساتھ ہمارا مکالمہ ختم ہونے کا نام ہی نہیں لیتا، اور بات پھر بھی پوری طرح روشن نہیں ہوتی۔

اگر یہ فرض کریں (اور شعر کا لہجہ فوری طور پر اس مفروضے کو راہ دیتا ہے) کہ مکالم اس بات سے خوش نہیں ہے کہ اس نے خود کو کھو کر معشوق (حقیقی) کو حاصل کیا۔ پھر تو مراد یہی ہوتی کہ یہ سخت مادہ پرستانہ نہیں، تو بشر دوستی کی اس منزل کا شعر ہے جہاں انسان خود اپنا مقصود حقیقی ہوتا ہے۔ اس نتیجے پر متعجب ہونے کی ضرورت نہیں، میر کے یہاں ایسے شعر اور بھی ہیں۔ مثلاً ملاحظہ ہوں غزل ۲۵۶۔

۴۷۱/۴ یہاں لفظ ”معارض“ اس لئے دلچسپ ہے کہ میر نے اسے تقریباً پچاس برس پہلے بڑے مہر زمانہ لہجے میں بڑھاتا تھا۔

اس فن میں کوئی بے وقار ہو مرا معارض
اول تو میں سند ہوں پھر یہ مری زبان ہے

(دیوان اول)

یہ خیال آتا لازمی ہے کہ شعر زیر بحث میں کوئی طنز تو پوشیدہ نہیں ہے؟ ایسا لگتا تو نہیں، لیکن میر سے کچھ بعید بھی نہیں۔ مصرع ثانی میں جگر پر داغ جڑنے کا بیکر میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے۔

رنگ محبت کے ہیں کتنے کوئی غصے خوش آدے گا
خون کرو گے یا دل کو یا داغ جگر پہ جلاؤ گے

(دیوان چہارم)

نفع کبھو دیکھا نہیں ہم نے ایسے خراج اٹھانے پر
دل کے گداز سے لوہو روئے داغ جگر پہ جلائے بھی

(دیوان پنجم)

تنہا چلتے ہوئے چراغ کے مضمون پر مبنی پیکر میر نے کئی جگہ برتے ہیں، مثلاً ۱۱۲۹/۱۱۵۳/۱ اور ۳۸۲/۱ ان اشعار کے تناظر میں یہ کہنا اور بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ زیر بحث شعر میں کوئی طنز یہ پہلو بھی ہوگا۔ اب ان پہلوؤں پر توجہ کرتے ہیں جن تک ہماری نظر پہنچ سکی ہے۔

مصرع اولیٰ میں ”غریب“ بمعنی ”بے چارہ“ بھی ہے، اور ”اجنبی“ کا مفہوم بھی رکھتا ہے۔ میر ایک اجنبی مسافر ہے، جس کا کوئی پرسان حال نہیں۔ ایسے میں اگر کوئی متوجہ ہوتا بھی ہے تو تعارض کے خیال سے، یعنی میر سے سوال جواب کے خیال سے، کہ تم کون ہو، یہاں کیا کر رہے ہو؟ وغیرہ۔ ”معارض“ کا مادہ ”عرض“ ہے، جس کے بہت سے معنی ہیں ”پیش کرنا“، ”سامنے آنا“، ”سامنا کرنا“ تو ہیں ہی۔ (یہی ”معارض“ بمعنی ”مقابل، مخالف“ وغیرہ بنا۔) لیکن اس کے بمعنی ”پہاڑ، دامن کوہ“ بھی ہیں۔ ان معنی میں ”وادی“ سے اس کی مناسبت ظاہر ہے۔ لہذا ”وادی“ میں کسی کا ”معارض“ ہونا ایک لطف رکھتا ہے۔ وادی میں کسی معارض کا ہونا قرین قیاس نہیں۔ لہذا حکلم کو ہستی ہی اتنی دیر ان یا وحشت خیز معلوم ہو رہی ہے کہ وہ اسے وادی کہتا ہے، یا پھر وہ ہستی کے کسی کونے میں ہے، جو دامن کوہ میں واقع ہے۔ پہلا امکان زیادہ قوی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن حکلم خود کو دنیا میں اس قدر تنہا سمجھتا ہے گویا وہ کسی وادی کے گوشے میں ہو۔ یا پھر وادی سے مراد ”وادی زیست“ یا ”وادی عشق“ بھی ممکن ہے۔ ہر صورت میں میر کی حیثیت کسی ایسے شخص کی ہے جو اجنبی اور بے کس ہے۔

بے کسی کے اس تاثر کو دوسرے مصرعے سے تقویت ملتی ہے، کہ میر کے پاس روشنی، چہل پہل، رونق کا کوئی سامان نہیں۔ بس ایک بجھتا سا، ٹنٹنا تا دیا ہے جو داغ جگر پر روشن ہے۔ داغ جگر کا چراغ کے مانند روشن ہونا تو سمجھ میں آتا ہے۔ لیکن داغ جگر کے اوپر چراغ روشن کرنے سے تو مراد یہ بنتی ہے کہ وہ داغ جگر بھی خاموش و مردہ ہے، اور میر نے جو دم سادیا روشن کیا ہے، وہ اس مردہ، خاموش داغ جگر کے لئے چراغ لحد کا حکم رکھتا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ ”داغ جگر“ مرکب نہ ہو۔ اس صورت میں نثریوں نے لکھا: ”ان

نے جگر پہ ایک دیا سا بھٹتا داغ جلایا ہے۔ ”چونکہ ”داغ جلانا“ کا محاورہ میر نے کثرت سے استعمال کیا ہے (مثلاً ۲/۲۱۳) اس لئے یہ معنی غلط نہیں ٹھہرائے جاسکتے کہ جگر پر ایک داغ روشن تو کیا ہے، لیکن وہ اتنا مدہم ہے جیسے بھٹتا ہوا دیا۔ لہذا ایسے بے کس آدمی سے معارض ہونا کیا ضرور؟

پیکر در پیکر کی یہ پیچیدگی، اور اس کے تاثر کا ارتکاز، لائقِ داد ہے۔ اب میر کا کردار ہر سے سامنے ایسے شخص کا کردار بن کر سامنے آتا ہے جس کے اندر کی سب آگ بجھ چکی ہے، اور اس آگ کی یادگار ایک داغ جگر ہے جس کی گرمی اور چمک ماند پڑ چکی ہے۔ اس داغ کی یادگار ایک ٹھناتا ہوا چراغ ہے جسے خود میر کی شکستہ سستی کہہ سکتے ہیں۔

یہ میر کے ان چند شعروں میں ہے جن میں درد منشی طغیانی، اپنی شکست پر غرور، اپنی ناکامی میں بھی گردن افرازی کا پہلو نکالنے کے طور، یہ سب نہیں ہے، بلکہ ایک ذرا سا اپنے اوپر افسوس، اپنی آگ کے ضائع جانے کا رنج ہے۔ شخصیت کو ہزیمت تو یہاں بھی نہیں ہوئی، لیکن دنیا کے آگے جم کر مقاومت بھی نہیں ہے۔ اس کی جگہ اپنے آپ میں گم رہنے، اور باہر کی دنیا سے دور پیش نہ ہونے کی آرزو ہے۔ اس شعر میں بڑھاپے کی تھکاوٹ سنائی دیتی ہے۔

۴۷۲

۱۲۶۰ بھوکے مرتے مرتے منہ میں تلخی صفا پھیل گئی
بے ذوقی میں ذوق کہاں جو کھانا پینا مجھ کو بھائے

۴۷۲/۱ میر کے بارے میں جہاں عسکری صاحب نے بہت سی عمدہ باتیں کہی ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے کہ میر میں یہ صلاحیت تھی کہ وہ ”چھوٹے موٹے تجربات کو ایسے حسین طرز پر“ سے بیان کر سکتے تھے کہ ”اس معاملے میں بھی دوسرے شاعر آسانی سے (میر) کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔“ لیکن میر میں اس کی مخالف صفت بھی تھی، کہ (جیسا میں نے اکثر کہا ہے) وہ بڑی بڑی باتوں اور عشق کے بڑے بڑے تجربات کو روزمرہ زندگی کی سطح پر اتار کر بھی بیان کر سکتے تھے۔ خود عسکری صاحب نے میر کے شعرناچار میر منڈکری سی مار سورہا (ملاحظہ ہوا/ ۹۷) پر کیا عمدہ بات کہی ہے کہ ”آہ چاہے آسمان پر جائے یا نہ جائے، لیکن آدی کو زمین پر لے آئے تو یہی بہت بڑی کامرانی ہے۔“ افسوس کہ اس کے بعد وہ کہتے ہیں ”اسی ضمن میں فراق کا بھی ایک شعر سنئے چلے۔“ پھر وہ یہ شعر لکھتے ہیں۔

فرصت ضروری کاموں سے پاؤ تو رو بھی لو

اے اہل دل یہ کار عبث بھی کئے چلو

اس پر افسوس ہی کئے بنے، کہ دونوں مصرعوں میں صرف دُخو کا بھی ربط نہیں، اور تکرار الگ۔ یہ مثال تو بڑے تجربے کو چھوٹا کر کے دکھانے کی ہوئی۔ یگانہ بھی اسی بیماری کے گرفتار تھے، کہ برابر کے مصرعے بنانا ان کے لیے مشکل تھا، اور مضمون کو وہ بھانہ پاتے تھے۔ لہذا ان کے بڑے مضمون بھی بسا اوقات چھوٹے ہو کر کاغذ پر اترتے تھے۔ یگانہ۔

شربت کا گھینٹ جان کے پیتا ہوں خون دل

غم کھاتے کھاتے منہ کا مزانک بگڑ گیا

اس بات سے قطع نظر کہ یہاں ”نیک“ کی جگہ ”ہی“ کا محل ہے، یگانہ نے غم کو کسی ایسی چیز سے تعبیر کیا ہے جس کا کھانا نقصان دہ ہے۔ یعنی انھوں نے غم کھانے کو کوئی روزمرہ جیسا عمل قرار دیا ہے۔ میر کے زیر بحث شعر میں بھوک سے مرنے کا احساس عشق پر حاوی نہیں، کیونکہ مصرع ثانی میں ”بے ذوقی“ کے باعث ذوق نہ ہونے اور باعث کھانا پینا اچھا نہ لگنے کی بات ہے۔ عشق ہی نے کھانا پینا چھڑا دیا ہے۔ لیکن اس تجربے کو بھوک، اور بھوک کے باعث صبرا کی تلخی کا ذائقہ منہ میں بھر جانے کے پیکر کی شکل دے دینے کی وجہ سے شعر کی سطح عام زندگی کی ہو گئی، جس میں عشق اور بھوک دونوں موت کا باعث ہو سکتے ہیں۔ عشق اور بھوک دو طرح کے تجربے اچانک ایک فوری وحدت بن جاتے ہیں۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ میر کا پیکر یگانہ کے پیکر سے زیادہ قوت مند اور محاکاتی ہے۔ ”صبرا“ کا لفظ چہرے کی زردی کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ ”ذوق“ کے لفظ (بمعنی ذائقہ، بمعنی شوق، رجحان) سے بھی میر نے خوب کام لیا ہے۔

فارسی میں ”بے ذوق“ کے معنی ہیں ”بے مزہ چیز“ اور ”بے ذوقی“ صفت ہے ”بے ذوق“ کی، یعنی کسی چیز میں مزے کا نہ ہونا اس کی بے ذوقی کہلاتا ہے۔ لیکن اردو میں ”بے ذوق“ اسے کہتے ہیں جسے ذوق نہ ہو۔ (ذوق اچھا بھی ہوتا ہے اور برا بھی۔ لیکن جب ہم کسی کو ”بازوق“ کہتے ہیں تو اس سے مراد ہوتی ہے (of good taste)۔ ”ذوق“ کے معنی میں سمجھنے کے علاوہ کوشش کرنا، اچھے برے کا فرق کرنا، رجحان رکھنا، وغیرہ معنی میں شامل ہیں۔ اس لئے اردو میں ”بے ذوق“ کے معنی محض ”بے مزہ چیز“ نہیں، بلکہ ایسا شخص بھی ”بے ذوق“ کہلاتا ہے جس کے دل میں کچھ کرنے کی امیگ نہ ہو، کسی بات کی طرف رجحان نہ ہو، وغیرہ۔ اقبال (”بال جبریل“)

نو مید نہ ہو ان سے اے رہبر فرزادہ

کم کوش تو ہیں لیکن بے ذوق نہیں راہی

لہذا میر کے شعر میں ”بے ذوقی“ اور پھر ”ذوق“ کثیر المعنی ہیں اور بھوک، منہ تلخی کے ضلع کے الفاظ بھی ہیں۔ افسوس کہ ٹائیس کے علاوہ تمام بڑے اردو لغات ”بے ذوق“ اور ”بے ذوقی“ سے خالی ملے اقبال کا شعر بالکل سامنے کا تھا۔ اس کے باوجود ”اردو لغت“ نے بھی ”بے ذوق“ کو نظر انداز کر دیا ہے۔

میر کے شعر کا داخلی ماحصل وہی ہے جو فراق کے شعر کا ہے، کہ عشق بھی انسانی تجربہ اور انسانی صورت حال ہے، اور عشق کی طرح کی اور بھی صورت حالات ہو سکتی ہیں جو اہم اور معنی خیز ہوں۔ پھر یہ کہ

انسان ہر حال میں فرہاد یا بختوں کی طرح عشق نہیں کرتا۔ وہ دنیا میں رہ کر بھی عشق کر سکتا اور کرتا ہے۔ فراق صاحب نے "ضروری کاموں" کا فقرہ بیسویں صدی کے حراج کے اعتبار سے اچھا رکھا۔ لیکن ان کا دوسرا مصرع بہت بھونڈا اور نحوی اعتبار سے غلط ہے۔ مگر ان کے شعر کی اصل کمزوری یہ نہیں، بلکہ ان کا مضمون ہے، جس پر عسکری صاحب کی نگاہ نہ گئی۔ عشق میں رونے کا کام دوسرے ضروری کاموں کے ساتھ ساتھ ہوتا ہے۔ ایسا نہیں کہ کاروبار حیات اور گھربار کے کام جب فرصت دیں جب ہم اپنے غم کا احساس یا شعور پیدا یا ظاہر کریں۔ یہ بات تو مسلمان صوفیہ بہت پہلے بتا گئے تھے کہ زندگی کے دھندے اور اللہ کی محبت اور جمال الہی سے دوری کا غم ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ایک بزرگ نے اس کی مثال یوں دی ہے کہ جیسے کسی شخص کا عزیز ترین جوان بیٹا مر جائے تو وہ دنیا کے سب کام پھر بھی کرے گا، لیکن اس کے دل میں ہر وقت اس بیٹے کی یاد کی کک ہوگی۔ اسے دنیا کے کام اچھے نہ لگیں گے، بعض وقت ان سے نفرت بھی لگے گی۔ لیکن وہ کام بھی ہوتے رہیں گے اور دل روتا بھی رہے گا۔ ان بزرگ کا کہنا تھا کہ اللہ سے دوری میں انسان کو دنیا میں ایسے ہی شخص کی طرح رہنا چاہیے، کہ اس کا دل تو اللہ میں مصروف ہو اور جسم وہ تمام جسمانی کام انجام دے رہا ہو جو اس کا وظیفہ ہیں۔

میر کے شعر میں یہی حقیقت پورے کمال کے ساتھ نظم ہوئی ہے۔ موت کا فوری باعث بھوک ہے، اور اس کا احساس، اس کا شعور، بلکہ اس حقیقت کا اعتراف اور اس کی قدر ضروری ہے۔ لیکن بھوک کی وجہ کھانے پینے سے نفرت ہے، اور کھانے پینے سے نفرت کی وجہ عشق ہے۔ میر نے عشق کو فاقہ کشی کی موت کا پیکر بخش دیا ہے، لیکن فاقہ کشی کی موت خود مقصد حیات کا درجہ رکھتی ہے۔ عشق کے تجربے کی عظمت ہمارے دل میں کم نہیں ہوئی، لیکن اس کی تصویر انھوں نے ہمیں چھوٹے سے آئینے میں دکھادی۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔

میر سوز نے "تلخ" کی روئی میں پوری غزل کہی ہے، لیکن انھوں نے میر کے مضمون کو ہاتھ نہیں لگایا، اور نہ ہی ان کا کوئی شعر میر کے نزدیک پہنچتا ہے۔ مثلاً ایک شعر پیش کرتا ہوں، یہاں رعایت اور صنعت کا لطف ضرور ہے۔

شکر ہے حق کا زباں کی ہم نے لذت چھوڑ دی
جو ملا سو کھا لیا خواہ شیریں خواہ تلخ

میراجی کے یہاں ڈالتے پر مٹی چکر بہت ہیں۔ پہلے میرا خیال تھا کہ اس خصوصیت میں میراجی اردو شعرا میں بے مثال ہیں۔ لیکن میر کے یہاں مذہقات کی کثرت دیکھ کر محسوس ہوا کہ حسب معمول میر یہاں بھی آگے آگے ہیں۔ بعض شعر ملاحظہ ہوں۔

شیریں نمک لیوں بن اس کے نہیں حلاوت
اس تلخ زندگی میں اب کچھ مزا نہیں ہے

(دیوان ششم)

اب لعل تو خط اس کے کم بخشنے ہیں فرحت یا قوتی = ایک طرح کی خوش رنگ خوش
ڈالکھ قوتی دوا = ایک طرح کا خوش ذائقہ
قوت کہاں رہے ہے یا قوتی کہن میں اور خوش رنگ حلوہ = سرخ رنگ کی شراب۔

(دیوان دوم)

ہائے اس کے شریں لب سے جدا
کچھ بتا سا گھلا جاتا ہے جی

(دیوان دوم)

میں جو زری کی تو دوتا سر پہ حادہ بد معاش
کھانے ہی کو دوڑتا ہے اب مجھے حلوہ سمجھ

(دیوان دوم)

خضر اس خط سبز پر تو موا
دھن ہے اب اپنے زہر کھانے کی

(دیوان دوم)

کیا دور ہے شربت پہ اگر قند کے تھوڑے
نک جن نے ترے شریں ان ہونٹوں کو چوسا

(دیوان سوم)

ہم ڈرتے شکر رچی سے کہتے نہیں یہ بھی
فلج سے ترے ہونٹوں کی ہیں شہد و شکر آب

(دیوان سوم)

یہ حسرت ہے مروں اس میں لئے لبریز پیمانہ
مہکتا ہو نہٹ جو پھول سی دارو سے سے خانہ

(دیوان اول)

کہا میں درد دل یا آگ اگلی
پھپھولے پڑ گئے میری زباں میں

(دیوان سوم)

رسماتے ہو آتے ہو اہل ہوں میں
مزارس میں ہے لوگے کیا تم کرس میں

(دیوان پنجم)

۴۷۳

کیسی سخی دکشش کوشش سے کہے گئے بت خانے سے
اس گھر میں کوئی بھی نہ تھا شرمندہ ہوئے ہم جانے سے

دامن پر قالوس کے تھا کچھ یوں ہی نشان خاکستر کا
شوق کی میں جو نہایت پوچھی جان چلے پروانے سے

برسوں میں پہچان ہوئی تھی سو تم صورت بھول گئے
یہ بھی شرارت یاد رہے گی ہم کو نہ جانا جانے سے

۴۷۳/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں۔ ہاں ایک ذرا سی چالاکی ضرور ہے، کہ کہے میں نہ بت ہیں، نہ تصویریں، اور نہ ہی آپ کوئی خاص کہے کے اندر جاسکتا ہے۔ لہذا وہاں ”کوئی بھی نہ تھا“ کہنا درست بھی ہے، اور حقیقی اعتبار سے نادرست بھی۔ کہے شریف تو اللہ کا گھر ہے، اور لطف یہ ہے کہ اس کے خانہ خدا ہونے کا ثبوت بھی یہی ہے کہ وہاں کچھ بھی نہیں۔ پھر ایک خفیف سا طنز بھی ہے ان لوگوں پر جو بت خانے سے کہے کو جاتے ہیں، اس گمان میں کہ اس میں ظاہری جلوؤں کی اسی قدر فراوانی ہوگی جس قدر بت خانے میں ہے۔

دونوں مصرعوں میں روانی، ڈرامائی انداز، اور لہجے کا ملک پن، حجابیل عارفانہ، یہ سب بھی قابل لحاظ ہیں۔

۴۷۳/۲ اس شعر میں غصب کی کیفیت اور شور انگیزی ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ اس میں طنز کا بھی پہلو

ہے۔ ملاحظہ ہو:-

(۱) ”جان جلے“ کو ”دل جلے“ کا ہم معنی فرض کریں۔ یعنی ”بہت زیادہ روحانی دکھ اٹھائے ہوئے۔“ (خاص کر ایسا شخص جو کسی ایسی صورت حال میں گرفتار ہو جہاں روحانی لذت ہو اور وہ اس سے گلو خلاصی نہ کر سکا ہو، تو اس کو ”دل جلا“ کہتے ہیں۔) مومن کے ایک شعر میں یہ معنی بخوبی واضح ہوتے ہیں۔

گرم جواب شکوہ جور عدد رہا
اس شعلہ خور نے جان جلائی تمام شب

لہذا میر کے شعر میں پروانہ ابھی خاک نہیں ہوا ہے، بلکہ وہ دل جلا اور دکھ اٹھائے ہوئے شمع کے گرد بھر رہا ہے۔ جب اس سے پوچھا کہ شوق کی انتہا کیا ہے؟ یا اس کا انجام کیا ہے؟ تو اس نے فانوس سے کھرا کر جل کر جان دے دی۔ ایک ہلکا نشان جو اس کے کھرانے سے فانوس پر بنا تھا، وہی گویا سوال کا جواب ٹھہرا۔ یا پھر نشانِ باریک میں کہیں تو وہ ہلکا سا نشان جو فانوس پر بنا تھا اس کے معنی تھے ”شوق کی انتہا/شوق کا انجام یہ ہے۔“ یہ مفہوم طنز کا حامل ہے، کہ جس کے دل پر پڑی نہیں وہ شوق کے انجام یا انتہا کی بات کیا کر سکا ہے؟ نہایت شوق کی تو کوئی یادگار بھی نہیں بنتی۔ بس اپنی ہی سوختگی کا ایک خفیف سا نشان ہوتا ہے جو نہ صرف یہ کہ صبح کو جھاڑ پونچھ کر صاف ہو جاتا ہے، بلکہ وہ اس بات کی بھی علامت ہے کہ پروانے کی رسائی شمع تک نہیں، بلکہ صرف فانوس تک تھی۔

(۲) اگر ”جان جلے“ کے معنی قرار دیں ”وہ جس کی جان جل کر خاک ہو چکی ہے۔“ یعنی وہ جو جل بھن کر ختم ہو گیا ہے، تو شعر کا مفہوم یہ ہوگا کہ میں نے پروانے کو خستہ شدہ سے پوچھا یا اس کے بارے میں پوچھا کہ شوق کی نہایت کیا ہے؟ تو مجھے کوئی جواب تو نہ ملا، بس ایک ہلکا سا رکھ کا داغ دکھائی دیا۔ یعنی شوق کی انتہا/انجام یہی ہے کہ بس خاک ہو جاؤ اور بہت سے بہت ایک ہلکا سا داغ معشوق کے دامن پر چھوڑ جاؤ۔

اب مزید باریکیاں ملاحظہ ہوں۔ مصرعِ اولیٰ میں غیر معمولی ڈرامائیت ہے پھر ”کچھ یوں ہی شاں“ کہہ کر پروانے کی بے قدری، اس کی جان کی کم قیمتی، اور اس کے نام اور کام کی کم ثباتی کو جس خوبی سے ظاہر کیا ہے اس کی مثال کسی اور فن (مثلاً مصوری) میں نہیں مل سکتی۔ بعض لوگ جو شاعری کی معراج

مصورى قرار دیتے ہیں، وہ ارسطوئی فلسفے کے مارے ہوئے ہیں۔ در نہ کوئی بھی دیکھ سکتا ہے کہ زیر بحث شعر میں جو کچھ بیان ہوا ہے اس کی مصوری ناممکن ہے۔

ایک مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ شکر کوئی ایسا شخص ہے جو کار دیار شوق میں نیا نیا داخل ہوا ہے۔ پروانہ چونکہ اس معاملے میں کامل و اکمل ہونے کی شہرت رکھتا ہے، اس لئے شکر نے کسی پروانے سے پوچھا کہ شوق کی نہایت کیا ہے؟ اس طرح ”جان جلتے“ کو پروانے کی عام صفت کہہ سکتے ہیں۔ یعنی سب پروانے جان جلتے ہوتے ہی ہیں۔ دوسری صورت یہ ہو سکتی ہے کہ شکر نے کسی معمولی، ادھر ادھر کے پروانے سے نہیں، بلکہ کسی ”جان جلتے“ پروانے سے استفادہ کیا۔

یہ پہلو بھی نہایت لطیف ہے کہ شوق کی انتہا اور شوق کا انجام دونوں ایک ہیں۔ ”نہایت“ کی وضاحت کے باعث یہ نکتہ ممکن ہو سکا ہے۔ پھر یہ نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ دامن پر نشان یا دھبہ عام طور پر بری چیز سمجھا جاتا ہے۔ ”دامن پر دھبہ لگنا“ بمعنی عزت کھوٹی ہونا، بدنام ہونا، اہم لگنا وغیرہ۔ اور اگر عی و دے کا حوالہ نہ بھی دیں تو دامن کا دھبہ ایسی چیز نہیں جسے قائم رہنے دیا جائے۔ لہذا شوق کی نہایت، اس کی معراج، اس کے کمال کی انتہا، محض ایک دھبہ ہے جسے معشوق اپنے دامن سے جلد از جلد دھو ڈالنا چاہے گا۔ اور اگر اسے معشوق کے دامن پر داغ، یا دھبہ فرض نہ بھی کریں، تو آخر شوق کی انتہا کیا رہی؟ بس ایک دھندلا سا نشان جس کی زندگی لحوں میں ناپی جا سکتی ہے۔

شور انگیزی، کیفیت، معنی، مضمون، روانی جس لحاظ سے دیکھیں یہ شعر شاہکار ہے۔

۴۷۳/۳ اس شعر میں بھی ایک افسانہ ہے، اور حسب معمول زبان کی چالاکی تو ہے ہی۔ ”ہم کو نہ جانا جانے سے“ یعنی ”جان بوجھ کر ہم کو نہ پہچانا۔“ ظاہر ہے کہ یہ معنی ایک لمحہ رکنے پر ہی سمجھ میں آتے ہیں۔ اول دہلہ میں گمان گذرتا ہے کہ معنی ہیں ”ہمارے (چلے) جانے کی وجہ سے ہم کو نہ پہچانا۔“ لطف یہ ہے کہ موخر الذکر معنی کچھ ایسے غلط بھی نہیں۔ پہلے مصرعے میں کہا کہ تم نے برسوں میں تو ہمیں پہچانا نہ سیکھا تھا، اور پھر صورت بھول گئے۔ اس کو مصرع ثانی سے ملا کر پڑھئے تو یہ امکان پیدا ہوتا ہے کہ شکر/عاشق نے بمشکل بڑے عرصے کی کوشش کے بعد معشوق کو اپنا صورت آشنا کیا تھا۔ پھر کسی ضرورت یا مجبوری کی بنا پر شکر/عاشق کو چند روز کے لئے کہیں جانا پڑا۔ اب جو دامن آ کر دیکھتا ہے تو پھر وہی روز اول ہے، کہ

معشوق اسے پہچانتا نہیں۔ شکلم/عاشق اسے معشوق کی شرارت پر محمول کرتا ہے کہ ہم ذرا دیر کو چلے گیا گئے کہ تم کو پھر ہماری صورت بھول جانے کا بہانہ مل گیا! گویا ہمارا جانا تمہارے نہ جانے کا بہانہ ہو گیا۔ دونوں صورتوں میں معشوق کی شوخی اور شرارت کا مضمون ہے۔ فرق صرف ہے کہ پہلے معنی کی رو سے مضمون بیان ہوا ہے زبان کی چابکدستی کے ذریعہ۔ اور دوسرے معنی کی رو سے مضمون بیان ہوا ہے طرز بیان ایسا اختیار کرنے پر جس میں بعض باتیں مقدر چھوڑ دی ہیں، اور ہمیں اپنی طرف سے خاندہ پری کرنی پڑتی ہے۔

پہلے مصرعے میں بے چارگی اور طوطا خوب ہیں، لیکن دوسرے مصرعے میں ایک طرح کی قطعیت (Finality) ہے، کہ اب معشوق سے سوائے شرارت اور تباہی کے کچھ بھی متوقع نہیں۔ ”یہ بھی شرارت یاد رہے گی“، گویا زندگی کا ایک باب ختم ہوا، اور اگلے باب میں ان باتوں کی بھی توقع نہیں جو گذر چکیں۔ وہ بہت اچھی باتیں نہ تھیں، لیکن کچھ تو تھا۔ معشوق ہماری صورت تو پہچاننے لگا تھا۔ اب وہ بھی ربط نہ رہا۔ معشوق کا کردار عجب الہرستم گر کا کردار ہے، کہ اس نے طوطا چٹھی کی ہے، لیکن ہم اس کے برتاؤ کو طبیعت کے جذب سے زیادہ کھلنڈرے پن، شوخی اور ادائے معشوقی پر محمول کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

آخر وہ غالب کے معشوق کی طرح ”بے حوصلہ“ تو نہیں رہ

معشوقی دے حوصلگی طرفہ ملا ہے

میر کے شعر میں شکلم نے ”شرارت“ کا لفظ بڑا معنی خیز رکھا ہے، کہ یہ ہزار بے مروتی سہی، لیکن ہے پھر بھی شرارت ہی۔ ورنہ اور کئی لفظ ممکن تھے ”حرکت“، ”تباہی“ وغیرہ لفظ ”شرارت“ میں نوعری اور چلنے پن کی خوشبو ہے۔

۴۷۴

روٹھے جو تھے سوہم سے روٹھے ہوئے ودائی
کیا روئے ہمیں تو منت بھی کر نہ آئی

۴۷۴/۴ یہ شعر انسانی تعلقات کے اس بنیادی تضاد کو نمایاں کرتا ہے جس کی طرف عسکری صاحب نے بار بار اشارہ کیا ہے کہ مشق بیک وقت زحمت بھی ہے اور رحمت بھی۔ اس کے ساتھ ساتھ اس میں ترسیل کی ناکامی کا الیہ بھی ہے، کیونکہ ”منت بھی نہ کر آئی“ کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ”تمام منت ساجت کے الفاظ جو ہم نے استعمال کئے وہ بے اثر تھے۔“ یعنی ہمارے الفاظ اپنا مقصد نہ پورا کر سکے۔ یا پھر یہ کہ ہمیں اچھے الفاظ ہی نہ مل سکے۔ یا پھر یہ کہ ہم جانتے ہی نہ تھے کہ الفاظ کو کس طرح ادا کیا جائے کہ ان سے منت کا پہلو نکلے، وغیرہ۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اپنی ظاہری سادگی، بلکہ بندش کی سستی کے باوجود یہ پورا شعر ہی ابہام کا کارخانہ ہے۔ اگر غور نہ کیا جائے تو یہ محض معاملے کا ذرا دلچسپ، لیکن کچھ بے رنگی سے بیان کیا ہوا شعر معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ذرا تامل کریں تو شعر کا عالم ہی دگرگوں نظر آتا ہے۔ اور تامل اس لئے ضروری ہے کہ اس کا مضمون بہر حال تازہ ہے۔ معشوق کسی بنا پر روٹھ گیا۔ ہم نے اسے منانا چاہا، لیکن وہ من کے نہ دیا۔ اب ہم اس بات پر غم زدہ ہیں کہ اسے ناراض ہی جانے دیا۔ لیکن سچی بات یہ ہے کہ خود یہ بات بھی مبہم ہے کہ حکم کے غم کا اصل سبب کیا ہے؟ یہاں کئی امکانات ہیں:

(۱) اصل غم اس بات کا ہے کہ معشوق روٹھا ہی چلا گیا۔ یا

(۲) اس بات کا کہ ہم کو منانا نہ آیا۔ یا

(۳) اس بات کا کہ ہم نے معشوق کو خفا کر دیا، اس لئے اب وہ دوبارہ نہ آئے گا۔ یا

(۴) اس بات کا کہ ہماری سمجھ میں نہیں آ رہا ہے کہ ہم معشوق کے (جانے کا) ختم کریں یا

(۲) ترسیل کی ناکامی کا یا (۳) منانے کے فن میں اپنی بے ہنری کا۔ یا

(۵) اس بات کا کہ ہم جیسے نا اہل عاشق کا رونا بھی کس کام کا؟

خیر، یہ تو بات میں بات نکلتی گئی۔ اب شعر پر شروع سے غور کریں۔ پہلی بات یہ کہ وہ صورت حال ہی مبہم ہے جس میں یہ شعروں میں آیا۔ یعنی یا تو معشوق کسی غیر شہر یا ملک سے عاشق کی ملاقات کو آیا تھا، لیکن عاشق کی کسی بات پر روٹھ کر چلا گیا۔ یا کچھ دن ساتھ رہنے کے بعد عاشق نے کوئی ایسی بات کہہ کر دی جس سے معشوق روٹھ گیا۔ اور آخری وقت تک روٹھا ہی رہا۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ معشوق رہتا تو اسی شہر میں ہے، جہاں عاشق ہے۔ ایک بار وہ معشوق سے ملنے آیا اور جب یہ بات ہوئی کہ ملاقات کے دوران، یا چلتے وقت، معشوق روٹھ گیا اور پھر روٹھا ہی رہا۔

یہاں اس بات پر توجہ رکھئے کہ بات معشوق کے روٹھنے کی ہے، کسی اصولی بات پر ناراض یا خفا ہونے کی نہیں۔ اور اگر یہ روٹھنا ملاقات کے شروع یا وسط میں تھا تو پھر معشوق خفا ہو کر یا قہقہے ہو کر فوراً چلا نہیں گیا، بلکہ اس نے ملاقات یا ٹھہرنے کی مدت بھر حال پوری کی۔ اور اگر ایسا ہے تو پھر مہمت یا تجدد یہ دوستی کا امکان بھی ہے۔

اب مزید غور کرتے ہیں۔ شعر کا مضمون ہے روٹھے ہوئے (لوگوں) کا چلا جانا۔ یعنی یہ کسی ایک شخص (معشوق) کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے، اور بہت سے لوگوں کے بارے میں بھی۔ اگر موخر الذکر پر توجہ دیں تو امکان غالب اس بات کا ہے کہ بات کسی دنیاوی سفر پر چلے جانے کی نہیں، بلکہ مرجانے کی ہو رہی ہے۔ منظم کورنچ ہے کہ اس کے دوست جو اس سے روٹھے تو روٹھے ہی رہے، حتیٰ کہ موت انھیں بلا لے گئی۔ میں اب ان پر کیا روؤں؟ میں تو اتنا کم بخت ہوں کہ ان کی خوشامد بھی نہ کر سکا۔ اب یہاں سے ”منت بھی کر نہ آئی“ کے دو مفہیم نکلتے ہیں۔ (۱) میں ان کی (معشوق کی، جانے والوں کی) اتنی خوشامد بھی نہ کر سکا کہ ابھی نہ جاؤ یا مت جاؤ۔ (۲) میں ان کی (معشوق کی، جانے والوں کی) اتنی منت بھی نہ کر سکا کہ جاتے وقت تو تارا ہنسی ترک کر دو، ہنسی خوشی سدھا رو۔ (یا کم سے کم اپنا دل تو ہم سے صاف کر لو۔)

مصرع اولیٰ کو یوں بھی چڑھ سکتے ہیں:

روٹھے جو تھے، سو ہم سے روٹھے، ہوئے دعاوی

اس طرح معنی میں کوئی خاص تبدیلی نہیں آتی، لیکن تاکید کا فرق ہو جاتا ہے۔ اب معنی یہ ہوئے کہ (۱) ان

کے (معتوق یا دوستوں کے) رونے میں اتنی قطعیت تھی کہ وہ ایک بار روٹھے تو پھر روٹھے ہی رہے، یہاں تک کہ جانے (یا مرنے) کا وقت آ گیا۔ (۲) وہ لوگ (معتوق یا کوئی اور) جو ہم سے کسی زمانے میں روٹھ گئے تھے، پھر ان سے ملنے یا مفاہمت کا موقع نہ ملا، اور وہ لوگ چلے گئے۔

اب ”کیا روئیے“ پر غور کریں۔ اس کے حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) میں ان کے جانے/مرنے کا کیا غم کر دوں؟ میں ان سے خوشامد بھی نہ کر سکا کہ من جائیں/ارک جائیں۔

(۲) جب میں منت بھی نہ کر سکا تو روؤں کیا؟ میرا رونا اب کس کام کا؟

(۳) میں خود ہی اتنا خوددار/کم و مانع/بگڑے دل ہوں کہ مجھے منت بھی کرنا نہ آیا/مجھ سے منت بھی نہ ہو سکی۔ تو اب میں روؤں کیا؟ جب مجھ سے وہ نہ ہوا تو یہ بھی نہ ہوگا۔

(۴) اب میں اس بات کو کیا روؤں کہ مجھ سے منت بھی نہ ہو سکی/مجھے منت کرنا بھی نہ آیا۔

(۵) میں اس قدر دل شکستہ اور زباں گنگ تھا کہ منت کے لئے زبان بھی نہ کھول سکا، تو اب رونا میرے لئے کہاں ممکن ہے؟ جو آدمی دل کی فوری بات زبان پر نہ لاسکے وہ روئے گا کیا؟

ذرا غور کیجئے، معاملہ ہندی کا شعر، بظاہر بالکل سپاٹ، اور معنی کی یہ کثرت۔ پھر شاعر صاحب ”بھتر سے متاؤز۔ ایسا شعر تو بڑے بڑوں سے جوانی میں بھی نہیں ہوتا۔ ایسا شاعر، شاعر اعظم اور خداے سخن نہ ہوگا تو کیا ہم آپ ہوں گے۔

۴۷۵

ہستی مہموم و یک سر و گردن
سیکڑوں کیونکہ حق ادا کرے

۱۲۶۵

۴۷۵/۱ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے۔

جان دی دی ہوئی اسی کی تھی
حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا

غالب کا شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ پورا شعر اس قدر رواں ہے کہ معلوم ہوتا ہے مٹر کے دو
قھرے ہیں جو بالکل بے ساختہ موزوں ہو کر زبان پر آ گئے۔ پھر مصرعِ اولیٰ میں ”دی“ اور مصرعِ ثانی میں
”حق“ کی تکرار نہایت خوش آئند بھی ہے اور معنی میں بھی اضافہ کر رہی ہے۔ ان سب باتوں کے باوجود یہ
کہن پڑتا ہے کہ میر کا شعر غالب سے بہت بڑھا ہوا ہے، اور الفضل للمستقدم تو ہے ہی۔
لفظی بج درج میں عام طور پر غالب کا پلہ میر سے بھاری رہتا ہے۔ لیکن یہاں میر کے الفاظ
بھی غالب کے مقابلے میں فکر انگیز اور ”علمی“ رنگ لئے ہوئے ہیں۔ اور معنی کا تو پوچھنا ہی کیا ہے؟ پہلے
مصرعِ ثانی کو اٹھاتے ہیں:-

(۱) سیکڑوں لوگوں (مستوتوں، دوستوں، بزرگوں، محسنوں) کے حق ہیں، کیوں کر ہم انھیں

ادا کریں؟

(۲) اللہ تعالیٰ کے سیکڑوں حق ہیں، وہ کیوں کر ادا ہوں؟

(۳) اللہ تعالیٰ کے، اور بندوں کے، سیکڑوں حق ہیں، ہم انھیں کس طرح ادا کر سکتے ہیں؟

(۴) ”کیونکہ ادا کرے“ انشائیہ اسلوب کے باعث کثیر المعنی ہے۔ (الف) ادا نہیں ہو

سکتے۔ (ب) کیا ان کے ادا کرنے کی کوئی صورت ہے؟ (ج) ہمیں کیا مجال جو ہم انھیں ادا کر سکیں؟

(د) میں کیا کروں کہ یہ حق ادا ہو سکیں؟

اب مصرع اولیٰ کو دیکھئے۔ ہستی تو ہے، لیکن موہوم۔ یعنی وہ کوئی ایسی چیز نہیں جس کو دے کر کوئی مرئی شے حاصل ہو، یا کوئی بھی واقعی شے حاصل ہو۔ بہر حال، موہوم سہی، لیکن ایک ہستی تو ہے۔ لوگ اسے حقیقی نہیں تو نیم حقیقی (Quasi real) ضرور کہتے ہیں۔ اور ہماری بساط کیا ہے؟ ”یک سرود گردن“۔ یعنی یہ دونوں مل کر ایک شے بناتے ہیں۔ اگر سرود ہونے لگے تو گردن بے کار ہے، اور اگر گردن نہ ہو تو سر بھی نہیں۔ اب ان دو حقیقی/نیم حقیقی چیزوں سے کتنے اور کس کس کے حق ادا کریں؟ اگر سر اور گردن کو الگ الگ شے فرض کریں، کہ کسی کا حق ادا کرنے کے لئے گردن جھکا دی، اور کسی اور کا حق ادا کرنے کے لئے سر کٹا دیا تو بھی بس یہ دو چیزیں ہوئیں، اور حقوق کا کوئی شمار نہیں۔

فکری اعتبار سے میر اور غالب دونوں کے یہاں مسئلہ ”حقوق“ کا ہے۔ دونوں کے یہاں یہ بات بدستور طور پر ثابت ہے (یعنی اسے کسی ثبوت کی حاجت نہیں) کہ انسان پر بہت سی ہستیاں کے، اور بہت سے حقوق ہیں۔ اور ان حقوق کا ادا کرنا انسان پر (اس کی انسانیت کی دلیل کے طور پر) فرض ہے۔ ایک حدیث میں آتا ہے تمہارے ”عین“ کا بھی تم پر حق ہے۔ ”عین“ سے مراد انسانی وجود ہے کہ ہمارے وجود، ہمارے جسم کا ہم پر حق ہے کہ ہم اس پر ظلم نہ کریں۔

برنارڈ لوئس (Bernard Lewis) نے اسلامیات اور اسلامی تاریخ پر اعلیٰ درجے کا کام کیا ہے۔ لیکن اس کا تقصیب، یا بعض اوقات اس کی لہجہ کی ناکامی، اس کی تحریروں کے پس پردہ جھلک رہی ہے۔ چنانچہ ایک حالیہ مضمون میں اس نے کہا ہے کہ اسلام میں بندوں کے حق کا کوئی تصور نہیں۔ حقوق ہیں تو صرف اللہ کے ہیں۔ وہ تو یہاں تک کہتا ہے کہ بندوں کے حق کا تصور روح اسلام اور اصول دین کے منافی ہے۔ تعجب ہے کہ لوئس کو اتنا بھی نہیں معلوم کہ اسلام میں حقوق کے دو واضح حصے ہیں حقوق اللہ، اور حقوق العباد۔ حقوق العباد میں وہ معمولی، بری باتیں بھی شامل ہیں جنہیں ”خوش اخلاقی“ اور ”دوسروں کا لحاظ“ کہا جاتا ہے۔ مثلاً اگر کوئی اپنے گھر میں داخل ہو تو ہاتھ دھو کر، یا کسی طرح اپنی موجودگی کا احساس دلا کر، تاکہ کسی قسم کی بے پردگی نہ ہو، اور اگر کوئی عزم بھی ہے، لیکن حیا دار ہے تو ہم اسے (مثلاً) دوپٹے یا کرتے کے بغیر نہ دیکھ لیں۔ یا ممکن ہے کوئی ایسا موقع ہے جب صاحب خانہ مرد کی موجودگی مناسب نہ ہو۔ لہذا بے اطلاع یا بے کمر میں داخل ہونا درست نہ ہوگا۔ حقوق العباد کے بارے میں حکم ہے کہ اگر کسی نے اللہ کے حقوق

ادانہ کئے تو اس کی معافی اور بخشائش کا معاملہ اس کے اور اللہ کے درمیان ہے۔ لیکن بندوں کے حقوق اگر ادا نہ کئے گئے، یا بندوں کے حقوق اگر غصب کر لئے گئے تو اللہ تعالیٰ بھی انہیں معاف نہ کرے گا، بلکہ یہ معاملہ بندوں کے درمیان ہوگا۔ اگر وہ بندہ جس کے حق ادا نہیں ہوئے ہیں، اس شخص کو معاف نہ کرے جس سے یہ فرد گزشتہ ہوئی ہے، تو پھر اللہ تعالیٰ بھی ان معاملات میں اپنی عفواری اور رحیمی اور کریمی کو کام میں نہ لائے گا۔

جس تہذیب میں حقوق اللہ اور حقوق العباد کے تصورات نہ ہوں اس کے لئے میر و غالب کے ذریعہ بحث اشعار کو سمجھنا مشکل ہوگا۔ اب میر کے شعر میں فی الحال آخری نکتے پر غور کریں، کہ تکلم کو ادائے حقوق سے الکار نہیں ہے۔ اس کا مسئلہ صرف یہ ہے کہ حق تو بہت سے ہیں جن کی ادائیگی کے لئے ہزاروں وسائل درکار ہیں، اور سامان یہاں صرف دو ہیں۔ لہذا بہت سے حق لامحالہ واجب الادا رہ جائیں گے۔ کاروبار حیات ہو یا کاروبار عشق، ہم ہمیشہ نقصان ہی میں ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رکھیں کہ ایک سر اور گردن کے سوا کوئی چیز ہمارے پاس ایسی نہیں جسے ہم ادائے حقوق کے لئے استعمال کر سکیں۔ لاجواب شعر ہے۔

۴۷۶

دل پہلو میں ناتواں بہت ہے
بیار مرا گراں بہت ہے

مقصود کو دیکھیں پہنچے کب تک
گردش میں تو آسماں بہت ہے

جی کو نہیں لاگ لاکھاں سے
ہم کو کوئی دل مکاں بہت ہے

جاں بخشی غیر ہی کیا کر
مجھ کو بھی نیم جاں بہت ہے

۴۷۶/۱ بظاہر شعر میں کوئی خاص بات نہیں، بلکہ ہم چاندی میں ہوں تو اسے اوسط سے بھی کم درجے کا شعر قرار دے کر آگے بڑھ جائیں گے، لیکن غور کریں تو اس کی تمہیں کھلتی ہیں۔ ”بیار گراں“ اس شخص کو کہتے ہیں جس کی بیماری بہت پرانی ہو، یا جسے ایسی بیماری ہو جو بہت دیر میں اچھی ہوتی ہو۔ یہ لغت اسٹانگاس کے سوا کہیں نہ ملے۔ ”بہارِ عجم“ میں ”بیماری گراں“ ضرور درج ہے، لیکن الگ لغت کے طور پر نہیں، بلکہ کسی اور لفظ کے معنی بیان کرتے ہوئے ”بیماری گراں“ کا فقرہ استعمال کیا ہے، اور معنی لکھے ہیں ”ایسی بیماری جو بہت دیر سے ہو، یا جو دیر میں اچھی ہوتی ہو۔“ اب پتہ نہیں کہ اسٹانگاس نے ”بہار“ میں ”بیماری گراں“ کیجے کہ اس سے ”بیمار گراں“ قیاس کر لیا، یا ”بیمار گراں“ اصل لغت ہے جس سے ”بیماری گراں“ بنا۔ بہر

حال، میر کی سند پر ”بیمار گراں“ کو بھی لغت مان لینے میں کوئی ہرج نہیں۔ ”نا توانی“ اور بے وزنی میں تعلق مانا ہوا ہے۔ یعنی جو تا تو اس ہوگا، اس کا وزن بھی کم ہوگا۔ اس لحاظ سے نا تو اس دل کا گراں (= بھاری) ہونا بہت خوب ہے۔

جناب عبدالرشید نے مجھے مطلع کیا ہے کہ ”چراغ ہدایت“ میں ”گراں بودن بیمار“ کے معنی لکھے ہیں بیماری کی شدت جس میں مریض کے مرنے کا خوف ہو۔ عبدالرشید کی تلاش کی داد دیتے ہوئے میں نے ”چراغ ہدایت“ دیکھی اور ان کے بیان کی تصدیق حاصل کی۔ ایک نئی بات وہاں یہ معلوم ہوئی کہ خان آرزو نے سند میں نصرت (سیالکوٹی) کا شعر لکھا ہے۔

پروانہ تادم صبح مشکل کہ زندہ ماند
بیدار باش اے شمع بیمار ما گراں است
(مشکل ہے کہ پروانہ صبح تک زندہ رہ
جائے۔ اے شمع جاگتی رہنا ہمارا بیمار گراں
ہے۔)

چونکہ نصرت سیالکوٹی خان آرزو کے ہم عصر تھے اس لئے ممکن ہے میر بھی انھیں جانتے ہوں۔ لیکن اس میں تو بہت کم شک ہے کہ میر نے یہ محاورہ ”چراغ ہدایت“ ہی سے لیا ہوگا کیونکہ نصرت کے شعر کا پورا فقرہ (بیمار ما گراں است) میر کے شعر میں موجود ہے۔

بیمار مرا گراں بہت ہے

”لغت نامہ“ و ”تذکرہ“ میں ”گراں بودن بیمار“ یا ”بیمار گراں“ وغیرہ کسی کا اندراج نہیں۔ ہاں ”گراں“ کی تفسیر میں ایک معنی ”گراں“ کے لکھے ہیں: ”مشکل، طاقت فرسا، دشوار“ اور خاکانی کا ایک شعر دیا ہے۔ بہر حال یہ معنی ہمارے مفید مطلب نہیں۔ ”گراں بودن بیمار“ کا محاورہ ”چراغ“ اور ”بیمار“ سے ”آندراج“ اور نے بھی نقل کیا ہے۔

اب پورے شعر پر غور کریں، حکم نے دل کو اپنا بیمار کہا ہے۔ یعنی (۱) دل کسی اور کا ہے اور حکم اس کا بیمار داریا معالج ہے۔ عام طریقہ ہے کہ بیمار داریا میں یا ڈاکٹر جن مریضوں پر متعین ہوتے ہیں انھیں وہ اپنا مریض کہتے ہیں۔ (۲) دل ہے تو حکم کا ہی لیکن حکم اپنے دل کو اپنی ہستی سے الگ کوئی شے

قرار دے رہا ہے۔ یہ بھی عام محاورہ ہے کہ ہم کہتے ہیں ”فلاں شخص دس کے ہاتھوں مجبور ہو گیا“ یا ”دل پر کسی کا قابو نہیں“ وغیرہ۔ ایسے استعمالات میں لفظ کائنات کے بارے میں ایک مخصوص تصور مضمر ہے، کہ انسان دنیا میں نہ صرف اکیلا ہے، بلکہ خود اس کا دل، یعنی وہ عضو جو احساسات، جذبات اور واردات کی آماج گاہ ہونے کے باعث انسان کو واقعی انسان بناتا ہے، وہ بھی اس سے الگ وجود رکھتا ہے۔ حتیٰ کہ یہ بھی ممکن ہے کہ دل بیمار ہو اور جسم صحت مند، جیسا کہ بظاہر اس شعر میں ہے۔

اگر ”گراں“ کو اس کے عام معنی (”بھاری“، لہذا ”مشکل“، جسے برداشت کرنا آسان نہ ہو) میں لیا جائے تو پر لطف معنی پیدا ہوتے ہیں، کہ دل اگر چہ ناتواں ہے، لیکن اس کی ناتوانی (یا اس کی بیماری) برداشت کرنا میرے لئے (= حکم کے لئے، جس کے پہلو میں وہ مریض بیٹھا ہوا ہے) یا پہلو (= جسم) کے لئے، یا تدارک کے لئے، بہت بھاری ثابت ہو رہا ہے۔ اس معنی میں یہ کتا یہ بھی ہے کہ جسم، یا صاحب جسم، اب دل کی ناتوانی اور بیماری سے بھگ آ گیا ہے اور اس کی تنہا غائبیہ ہے کہ کسی صورت دل سے ہٹکارا ملے تو خوب ہو۔

یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ ”تراپنا“ نہیں کہا، جو متوقع بات تھی۔ بلکہ ”میرا پنا“ کہا، جو غیر متوقع بات ہے، کہ شعر کا حکم اپنے آپ سے بات کر رہا ہے اور ”میرا پنا“ کے معنی ہیں ”وہ بیمار جس کی دیکھ بھال میں کر رہا ہوں۔“ لیکن یہ امکان بھی ہے کہ معشوق ہی حکم ہو۔ اب معنی یہ نکلے کہ عاشق کے پہلو میں دل کی ناتوانی دیکھ کر معشوق ازراہ شوق یا ازراہ تردد کہتا ہے کہ میرا پنا (یعنی وہ جو میری وجہ سے بیمار ہے، یا وہ بیمار جس کا مالک میں ہوں) بہت گراں (یعنی مشکل سے اچھا ہونے والا مریض) ہے۔ اگر ”بہت ہے“ کے معنی لئے جائیں ”کافی ہے“، یا ”غنیست ہے“ (مثلاً ہم کہتے ہیں ”دو چار دن بھی ساتھ رہ لیں تو بہت ہے۔“) تو بالکل نازہ معنی پیدا ہوتے ہیں۔ یعنی مصرع اولیٰ میں کہا کہ دل اگر پہلو میں ہے تو یہی بہت ہے، ناتواں سہی۔ پھر دوسرے مصرعے میں کہا کہ میرے مریض کو مرنا تو ہے ہی۔ بس یہی بہت ہے کہ اس کا مرض گراں ہو، یعنی دیر میں اچھا ہونے والا ہو۔ تاکہ اس کی زندگی تا دیر قائم تو رہے۔ ان معنی کے اعتبار سے شعر کی نثر حسب ذیل ہوگی: دل (اگر) پہلو میں ہے (تو) ناتواں (ہی) بہت ہے۔ میرا پنا (اگر) گراں (بھی) ہے (تو بھی) بہت (ہے)۔

۳۷/۲ کئی لوگوں نے مصرع ادنیٰ میں ”پہنچیں“ کو ”پہنچے“ کی جگہ ممکن قرأت قرار دیا ہے۔ ”پہنچیں“ کے ممکن ہونے میں کوئی شک نہیں، لیکن اس کی کوئی ضرورت بھی نہیں۔ مضمون کے لحاظ سے ”پہنچے“ ہی بہتر ہے (جیسا کہ آگے واضح ہوگا) اور مجھے یقین ہے کہ میر نے ”پہنچے“ ہی لکھا ہوگا۔ اس شعر کے ساتھ غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے، اور شاید اس وجہ سے بھی بعض مرتبین نے ”پہنچیں“ کے بالفاظیل ”پہنچے“ کو بھی ممکن قرار دیا ہے۔ غالب۔

رات دن گردش میں ہیں سات آسمان

ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

ممکن ہے غالب نے میر سے مضمون لے کر اسے اپنا لباس پہنا دیا ہو، ورنہ اصلاً میر کا مضمون مختلف ہے اور غالب کے مضمون سے زیادہ دلچسپ بھی ہے۔ غالب کا مضمون اس فطری خیال یا تصور پر مبنی ہے کہ انسان چونکہ اشرف المخلوقات اور حاصل کائنات ہے، اس لئے کائنات کی ہر شے انسان کی ہی خدمت میں لگی ہوئی ہے۔ قرآن کی ایک آیت سے بھی یہ مفہوم نکالا جاسکتا ہے۔ جیسا مولانا شاہ اشرف علی تھانوی نے سورہ لقمان کی آیت نمبر ۲۰ کی تفسیر میں لکھا ہے۔ (اس اطلاع کے لئے میں حنیف نجی کا مضمون ہوں۔) اور اگر قرآنی آیت کو معرض گفتگو میں نہ بھی لائیں تو یہ بات مسلم ہے کہ ہماری تہذیب میں انسان کو وجہ نگوین کا درجہ حاصل ہے۔ لہذا غالب کے یہاں طنزیہ، یا سنجیدہ، یا پھر جبر پرستانہ مجبوری کے لہجے میں کہا گیا ہے کہ جب سب سادات دن رات چکر کاٹ رہے ہیں تو کچھ نہ کچھ انقلاب، کچھ نہ کچھ حادثہ، کچھ نہ کچھ واقعہ، تو ہوگا ہی۔ ہم گھبرائیں یا نہ گھبرائیں، ہمارے فکر مند ہونے سے کچھ نہیں ہوتا۔ حادثات کو واقع ہونا ہے اور وہ واقع ہوں گے۔ غالب کے شعر میں معنی کی کثرت بھی ہے، لیکن بات فی الحال مضمون کی ہو رہی ہے۔ اور غالب کا مضمون یہ ہے کہ آسمان کی گردش اس لئے ہے کہ آسمان مداخلت کرتا ہے انسانی معاملات میں۔ یعنی غالب کے شعر کی رو سے آسمان بھی انسانی کائنات ڈرامے کا ایک کردار ہے، اور کردار بھی کیسا، موثر کردار، کیونکہ وہی اصل قائل ہے۔ اس کے برخلاف میر کا مضمون یہ ہے کہ آسمان خود کسی نامعلوم (یا شاید خفیہ) مقصود کو حاصل کرنے کے لئے سرگردان و پریشاں ہے۔ اب آسمان انسانی کائنات ڈرامے کا نہیں، بلکہ کسی اور ہی کائناتی ڈرامے کا کردار بن جاتا ہے۔ یعنی اب اس کی حیثیت انسانی معاملات میں قائل کی نہیں۔ بلکہ وہ خود کسی اور کے کھیل کا مہرہ، کسی اور کے ڈرامے کا فرد ہے جسے دوسرے کرداروں کی

طرح اپنے کاموں کے لئے استعمال (Manipulate) کیا جا رہا ہے۔

میر کے شعر میں آسمان کے ساتھ ہلکا سا تسخّر ہے، ایسا تسخّر جو عام طور پر برابر والوں کے ساتھ روا رکھا جاتا ہے۔ گویا آسمان بھی کسی معشوق کی تلاش میں خلا کی خاک چھان رہا ہے۔ ممکن ہے آتش کو خیال نہیں سے ملا ہو۔

جنتو میں تیری انجم کی طرح اسے ماہ حسن

ذره ذره ہو کے خاک عاشقاں گردش میں ہے

آتش کا مضمون بہت خوب ہے، لیکن خیال ہندی حاوی ہونے کی وجہ سے بے ساختگی اور انبساط کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ غالب کے شعر میں معنی کی کثرت یقیناً ہے۔ اگر میر کے شعر میں ”پہنچنے“ کی جگہ ”پہنچیں“ پڑھیں تو اس کا لہجہ طنزیہ فرض کرنا ہوگا (یعنی اپنے اوپر طنز)۔ یا پھر نظام کائنات سے ایک معصومانہ بے خبری کا مضمون ہوگا کہ ان کو یہ معلوم ہی نہیں کہ آسمان کی گردش کسی اور وجہ سے ہے، ان کے حصول مقصد کی خاطر نہیں۔ دونوں مضمون دلچسپ ہیں، لیکن ”پہنچنے“ کی قرأت میں جو بات ہے (کہ آسمان بھی ہم آپ کی طرح کسی عظیم تر کائناتی ڈرامے کا حقیر سا کردار ہے) وہ بہت تازہ بھی ہے اور بلند بھی۔ ”پہنچنے“ کہنے میں بھی معنی کے فائدے ہیں۔ (۱) مصرع اولیٰ کو استفہام انکاری قرار دیں تو معنی ہوئے کہ آسمان اپنے مقصود کو کبھی نہ پہنچے گا۔ (۲) جب خود آسمان، جسے ہم کار ساز سمجھتے ہیں، اپنے مقصد کے حصول میں چکر کاٹ رہا ہے تو ہم غریب کس کھیت کی سولی ہیں؟ ہماری تحصیل مقصد بھلا کب اور کیا ہوگی؟ (۳) شکلم کو اپنے مقصد کے پورے ہونے نہ ہونے کی فکر نہیں، وہ آسمان کے بارے میں فکر مند ہے۔ (یہ فکر مندی محض تماش بین کی بھی ہو سکتی ہے، کسی ذاتی ہمدردی کی بنا پر نہیں۔) (۴) مقصود تک پہنچنے کا طریقہ یہ ہے کہ خوب تک ددو کی جائے، چاہے اس تک ددو کی کوئی خاص سمت نہ ہو، بلکہ چاہے وہ آسمان کی چکاچوکے مانند کولھو کے تل کی سی ایک ہی مدار میں چکر کاٹنے کی کیوں نہ ہو۔ ان آخری معنی میں بھی وہی ہلکا سا تسخّر پنہاں ہے جس کی طرف میں نے شروع میں اشارہ کیا تھا۔ عجب طرح دار شعر ہے۔ اس مضمون کو ذرا واضح کر کے دیوان ششم کی آخری غزل میں یوں کہا ہے۔

مطلوب گم کیا ہے تب اور بھی پھرے ہے

بے وجہ کچھ نہیں ہے یہ گردش آسمان کی

۳۷۶/۳ ”لاگ“ کی ذومعنویت سے میر نے پہلے بھی قائدہ اٹھایا ہے، مثلاً ۵/۲ اور ۳۴۴/۲۔ لیکن یہاں ”جی کو لاگ“ سے ”جی تگئے دلچسپی ہونے“ کے بھی معنی کا التباس پیدا ہوتا ہے۔ لامکاں میں جینے کے بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ قید مکان سے آزاد ہو کر جینا، یعنی لاحد ونہایت ہو جانا۔ دوسرے معنی ہیں معدوم ہو جانا، فنا ہو جانا۔ یہ بات ہی کیا کم عمدہ تھی کہ ہمیں لامکاں سے کوئی رخصت نہیں، لیکن لامکاں سے کوئی جھگڑا بھی نہیں، کہ اس سے بھی بڑھ کر لامکاں، جو ایک طرح کی Space ہے، اسے زماں کی طرح استعمال کر رہے ہیں، یعنی لامکاں میں جینے کی بات کر رہے ہیں۔

مصرع اولیٰ کی لطیف کثیر المعنویت کے آگے مصرع ثانی ذرا مدغم لگتا ہے، لیکن ذرا غور کریں تو بات اتنی معمولی نہیں۔ لامکاں میں رہنے میں جو مزے ہیں وہ اپنی جگہ، لیکن دل میں رہنے کی بات ہی اور ہے۔ اگر معشوق کا دل کہتے تو بات ذرا ہلکی ہوتی، کہ معشوق کا دل بہر حال لامکاں سے بڑھ کر ہے (یا بڑھ کر ہونا چاہئے۔) کمال کی بات تو یہ کہی کہ گھر کی حیثیت سے ”کوئی دل“ ہمارے لئے بہت ہے۔ کسی کا بھی دل ہو، حتیٰ کہ دشمن کا بھی دل ہو (بلکہ یوں کہیں کہ دشمن کا دل ہو تو اور بھی خوب) بہر حال لامکاں سے بہتر ہے۔ کسی کے دل میں رہنے کو مل جائے تو گویا ہم نے مقصود حیات پالیا۔ اب یہاں یہ بھی غور کریں کہ ”دل میں رہنا“ تو محاورہ (= استعارہ) ہے، اور لامکاں میں رہنا اس کے مقابلے میں نسبتاً لغوی مفہوم رکھتا ہے۔ یہاں میر نے ”دل میں رہنا“ کو لغوی معنی میں برت کر استعارہ مسکوس بنا دیا ہے۔

۳۷۶/۴ یہاں بھی غالب کا شعر یاد آتا ہے۔

جاں ہے بہاے بوسہ ولے کیوں کہے ابھی

غالب کو جانتا ہے کہ وہ نیم جاں نہیں

یعنی عاشق جب نیم جاں ہو چکے گا تب معشوق کہے گا کہ ہمارے بوسے کی قیمت تمھاری جان ہے۔ لیکن

اس وقت عاشق کے پاس صرف ”آدھی“ جان ہے (کیونکہ وہ ”نیم جاں“ ہو چکا ہے) اس لئے اب اسے

بوسہ کہاں نصیب ہو سکتا ہے؟

غالب کا مضمون بہت تازہ ہے، اور اسے غیر معمولی کفایت لفظی کے ساتھ بیان بھی کیا گیا

ہے۔ لیکن میر کے یہاں اسی مضمون (عاشق کا نیم جاں ہونا) میں کئی معنی پیدا کئے گئے ہیں۔ مندرجہ ذیل

نکات پر غور کریں:

(۱) غیر کی جان ثابت و سالم ہے۔ اس کے اوپر عشق کے شہداء کا اثر نہیں۔ لہذا ظاہر ہے کہ اس کا عشق سچا نہیں۔

(۲) قتل میں بعض لوگوں کی جاں بخشی بھی ہو جاتی ہے، یا تو اس لئے کہ وہ جب القتل نہیں ٹھہرتے، یا اس وجہ سے کہ وہ نہایت زیوں والا فرماتے ہیں، یا پھر اس وجہ سے کہ موت کا سامنا کرتے ہی ان کی حالت غیر ہو جاتی ہے اور وہ رحم کی درخواست کرنے لگتے ہیں، یا رحم کے قابل ٹھہرتے ہیں۔

(۳) رقیب بھی ان میں سے ہے جس کی جاں بخشی ہو جاتی ہے، شاید اس وجہ سے کہ موت کے سامنے اس کی جاں یونہی نکلنے لگی ہے، وہ بڑول اور خوار ثابت ہوتا ہے۔ یعنی سچا عاشق تو زندگی کے ہاتھوں مصیبت اٹھاتا اور زاریوں ہوتا ہے اور عاشق موت کے وقت زہر و زبوں ہوتا ہے۔

(۴) غیر کی جاں بخشی ہو جاتی ہے، یعنی وہ اپنی جان ثابت و سالم لے کر قتل سے واپس آ جاتا ہے۔

(۵) شکم کی جان شہداء عشق کے باعث آدمی ہو چکی ہے۔ وہ غیر کو دیکھتا ہے کہ جان ثابت و سالم لئے جا رہا ہے۔ شکم طنز یہ لہجے میں معشوق سے کہتا ہے کہ مجھے جاں بخشی کی ضرورت نہیں (یعنی اگر تم جاں بخشی کرو گے تو گویا بی جان بخش دو گے) میں اسی آدمی، ادھ مری جان سے جی لوں گا۔ تم مجھے قتل کے لائق نہیں سمجھتے تو نہ سمجھو، لیکن میں تم سے جان کا طالب نہیں ہوں، مجھے یہی آدمی جان بہت ہے۔

(۶) جاں بخشی ”کسی شخص کو، جو قتل ہونے والا ہو، قتل سے محفوظ رکھنا، اسے موت سے بچالینا۔ یہ محاوراتی استعاراتی معنی ہیں۔ جاں بخشی ”جان بخشا، زندگی عطا کرنا۔“ یہ لغوی معنی ہیں۔ یہاں پھر لغوی معنی کو استعاراتی انداز میں برتا گیا ہے، کہ تم غیر کو عطا کرتے ہو (اور ظاہر ہے کہ زندگی جب عطا ہوگی تو

- پوری ہی عطا ہوگی۔) میں نیم جاں ہوں۔ مجھے یہ آدھی ہی جاں بہت ہے۔
- (۷) لیکن اس کا مطلب یہ بھی نکلا ہے کہ شکم کو معشوق کے ہاتھوں مرنا (یا ٹھنسا کرنا) مطلوب نہیں، کیونکہ وہ کہتا ہے کہ تو مجھے نیم جاں ہی رہنے دے۔
- (۸) لیکن اس کا مطلب پھر یہ بھی نکلا کہ تیرے ہاتھوں میری جاں بخشی ہو، اس سے بہتر ہے کہ میں اسی نیم مردنی کے عالم میں گھٹ گھٹ کر جیوں۔
- (۹) ظاہر ہے کہ میری تمنا تو یہی ہے کہ تیرے ہاتھوں قتل کیا جاؤں، لیکن ظاہر ہے کہ تو بھی نہایت چالاک ہے۔ تو میری تمنا پوری نہیں کرتا، لیکن مجھ پر یہ دھونس بھی رکھنا چاہتا ہے کہ لو، ہم تمہاری جاں بخشی کئے دیتے ہیں۔ تو سن لے، ہم بھی کچھ کم چالاک نہیں۔ ہمیں اس نیم جانی کے عالم میں جیسا گوارا ہے، ہمیں تیری جاں بخشی (= جاں عطا کرنا) کی ضرورت نہیں۔

غالب کے یہاں ایسے شعر بہت ہیں جن میں کم لفظوں میں بہت سے معنی بھر دیے ہیں۔ لیکن ایسا شعر تو غالب کے یہاں بھی نہ ملے گا، کہ الفاظ سادہ، بلکہ معمولی، اور معنی کثیر بھی اور کئی طرح کے بھی، استدلال، وتو، معشوق کا نفسیاتی تجزیہ، معشوق کی چالاک کے جواب میں اپنی چالاک، اور اس کے ساتھ درویشانہ بے نیازی اور طنز، سب کچھ موجود ہے۔ پہلے، پھر مصرعے میں ”نہی“ کہہ کر رقیب کو تو گویا حقارت کے گڈھے میں گرا دیا ہے، اور مصرع ثانی میں ”بھی“ کہہ کر اپنی نیم جانی کو مخصوص کر لیا کہ یہی نیم جانی، جس کے ساتھ میں جی رہا ہوں۔ اگر یوں کہتے رہ

مجھ کو تو یہ نیم جاں بہت ہے

تو یہ بات نہ پیدا ہوتی۔ مکمل اور بھرپور شعر ہے۔ افسوس کہ ایسے شعروں پر نگاہ کم ٹھہرتی ہے کیونکہ ان میں ظاہری چمک دمک نہیں۔ میر کے یہاں ایسے شعروں کی کثرت کے باعث بھی لوگوں کو یہ غلط فہمی ہوتی ہے کہ میر کا بہت سارا کلام سچاٹ ہے، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ”زلف سا بیچ دار“ ہر شعر نہیں تو تقریباً ہر شعر ضرور ہے۔

۴۷۷

۱۴۶۰ جوں جوں بڑھاپا آتا ہے جاتے ہیں اٹھتے
کس مٹی کا نہ جائے اپنا خیر ہے

۱۴۷۷ اس شعر کے بارے میں پہلی بات کہنے کی یہ ہے کہ مضمون کی جدت کے باعث نگاہ اس پر فوراً ٹھہرتی ہے، لیکن یہ بات فوری طور پر سمجھ میں نہیں آتی کہ مضمون کے علاوہ اس میں اور خاص بات کیا ہے کہ صرف اتنا کہنے سے اطمینان نہیں ہوتا کہ بڑا عمدہ اور نیا مضمون ہے۔ دل کہتا ہے اس شعر میں اور کچھ ضرور ہے، لیکن دماغ بتاتا ہے کہ اور کچھ نہیں۔ اور اس سے زیادہ کی ضرورت بھی کیا ہے؟ بڑھاپے میں انسان کے حراج میں نرمی آ جاتی ہے۔ یہاں معاملہ الٹا ہے، لیکن اس سے کوئی سبق نہیں حاصل کیا گیا ہے، اور نہ اسے کسی اخلاقی اصول کے طور پر پیش کیا گیا ہے، جیسا کہ صائب کے شعر میں ہے۔

آدمی بھر چو شد حرص جواں می گردد
خواب در وقت سحر گاہ گراں می گردد
(انسان جب بوڑھا ہو جائے تو حرص
جواں ہو جاتی ہے۔ صبح کے وقت نیند اور
گہری ہو جاتی ہے۔)

میر کے یہاں بس سیدھا سادہ بیان ہے کہ ہم بوڑھے ہوتے جاتے ہیں اور ہر راحزاج اور بھی ٹیڑھا ہوتا جاتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ شاکل نے اپنے پردے میں ان تمام لوگوں کی بات کہی ہے جن میں یہ ٹیڑھ ہے۔ لیکن بنیادی بات جو ہمارے مسرت انگیز استقباب کو برا نکلتی کرتی ہے وہ یہی ہے کہ شاعر کو یہ سوچھی کس طرح؟ اگر ہم اسے میر کے ذوقی کردار پر مبنی خیال کریں، کیونکہ میر کی کم دماغی اور چڑچڑے پن کے قے مشہور ہیں، تو بھی مضمون کی عذرت برقرار رہتی ہے۔ یہ کیا ضرور ہے کہ جو شاعر مزاج کا ترش ہو اور

جس کے مزاج کی ترشی عمر کے ساتھ بڑھتی جائے، وہ اس کے بارے میں شعر بھی کہے؟ میر نے یہ ضرور کہا ہے۔

تری چال ٹیڑھی تری بات روٹی
تجھے میر سمجھا ہے یاں کم کسوں نے

(دیوان دوم)

لیکن اس شعر کو بھی میر کی خودنوشت سوانح کی قبیل سے قرار دینا درست نہ ہوگا، کیونکہ مصرع ثانی میں جو بات ہے وہ متکلم کے کردار پر بہت بالواسطہ قسم کی رائے زنی ہے۔ ورنہ دراصل وہ دنیا والوں کے کردار پر رائے زنی ہے۔ اور اگر ہمیں پہلے سے نہ معلوم ہو کہ میر کی ترش مزاجی کے قصے مشہور ہیں تو ہم شاید حق اسے خودنوشت سوانح کا شعر قرار دیں۔ لیکن اگر دیوان دوم کے شعر کو خودنوشت سوانح مان بھی لیا جائے تو اس سے شعر زیر بحث کا یہ مسئلہ حل نہیں ہوتا کہ شاعر نے اپنے بڑھاپے کی اس خصلت کو مضمون کیوں بنایا؟ ظاہر ہے کہ میر نے شعر میں آپ جتنی لکھنے کا کوئی اہتمام نہیں کیا، کیونکہ مضمون آفرینی کا اصول آپ جتنی لکھنے کی ترغیب نہیں دیتا۔ اکادکا، کسی سو قفے کی مناسبت سے آپ جتنی نہیں ہوتا (اور نہ اس میں "آپ جتنی" کو "جگ جتنی" بنانے کا کوئی اہتمام ہوتا ہے، جیسا کہ ردِ اُجائی تنقید میں کہا جاتا رہا ہے۔)

لہذا بنیادی حیثیت سے اس شعر کی خوبی اسی بات میں ہے کہ اس میں ایک بالکل غیر متوقع مضمون بڑی برجستگی سے بیان ہو گیا ہے۔ لیکن (جیسا کہ میں نے اوپر کہا) دل کو پھر بھی کرید رہتی ہے کہ اس شعر میں اور کچھ ضرور ہوگا، کیونکہ یہ شعر اتنا توجہ گیر (Arresting) ہے کہ یقین نہیں آتا محض مضمون کی عذرت اس کی تمام خوبی کا راز ہے۔ اب یہاں سے دو باتیں نمایاں ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ مضمون کی عذرت واقعی ایسی خوبی ہے کہ یہ تنہا کسی شعر کی خوبی کی ضامن ہو سکتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ یہاں ہماری تنقیدی صلاحیت کا امتحان بھی ہے کہ اگر ہماری جبلتِ حس (Native Intuition) کسی شعر کے بارے میں ہم سے کہتی ہے کہ اس کی سب خوبیاں سطح پر نہیں ہیں، تو ہمیں اپنی تنقیدی صلاحیت کو کام میں لا کر شعر کی وہ سب خوبیاں (اگر سب نہیں تو زیادہ تر سب) دریافت کر لینا چاہئے جو سطح شعر پر نہیں دکھائی دے رہی تھیں۔

یہ سب میں اس لئے کہہ رہا ہوں کہ شعر زیر بحث میں "آتا ہے" اور "جاتے ہیں" کا ضلع تو

مجھے فوراً نظر آ گیا۔ لیکن اس کی حسب ذیل خوبیاں دریافت کرنے میں مجھے دو دن لگے۔ باقی (اگر کوئی ہیں) ممکن ہے بعد میں عیاں ہوں۔ یا یہ بھی ممکن ہے کہ کسی اور بڑھنے والے کو اس شعر کی تمام خوبیاں فوراً ہی دکھائی دے جائیں۔

(۱) پہلے مصرعے میں دو باتیں کہی ہیں (۱) بڑھاپا آتا جا رہا ہے۔ (۲) ہمارے مزاج کی انہن بڑھتی جا رہی ہے۔ یعنی کردار میں مضبوطی اور صلاحیت اس قدر ہے کہ پہلی بات پر کوئی رنج نہیں۔ اور طبیعت میں ڈھنکی اس قدر ہے کہ دوسری بات پر کوئی شرمندگی نہیں۔ گویا دونوں عام اور معمولہ روزمرہ حالات زندگی کا حصہ ہیں۔

(۲) دوسرے مصرعے میں اپنے مزاج کی کئی کاؤمہ دار اپنی سرشت کو ظہر لایا ہے کہ خدا معلوم کس مٹی سے ہماری طینت بنی ہے۔ اگر اس کو محض روایتی، رسمی بیان قرار دیں، تو اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ یعنی حکلم کسی فرد واحد کو، یا کسی اور ہستی، مثلاً اللہ تعالیٰ کو اپنی کمزوری کا ذمہ دار نہیں ظہر ارہا ہے، بلکہ ایک عام بات کہہ رہا ہے۔ (مثلاً ہم رسمی، روایتی طور پر کہتے ہیں ”میری تقدیر ہی ایسی ہے کہ میں جن لوگوں کے ساتھ ٹکی کرتا ہوں وہی بعد میں میرے مخالف ہو جاتے ہیں۔“ اگر یہ جملہ رسمی اور روایتی ہے تو اس میں تقدیر، یا تقدیر کے ہانے والے (اللہ تعالیٰ) کا کوئی شکوہ نہیں۔) لیکن اگر یہ جملہ رسمی طور پر نہیں، بلکہ اپنی ہستی پر بنیادی رائے کے طور پر کہا گیا ہے، کہ نہ جانے کون سی مٹی سے ہمارا خمیر ہے کہ ہم روز بروز اٹھتے ہی جاتے ہیں، تو پھر یہ کارکنانِ قضا و قدر یا شاید خود مالکِ قضا و قدر کی شکایت کا حکم رکھتا ہے۔ لہجے اور محاورے کے بہام نے یہ ذہنویت پیدا کی ہے۔

(۳) یہ شعر بظاہر واحد حکلم کا بیان ہے۔ یعنی اس میں جمع حکلم کا صیغہ محض روزمرہ کے طور پر ہے۔ لیکن اگر اسے واحد حکلم نہیں، بلکہ جمع حکلم کا بیان فرض کریں (اور قاعدے کی رو سے اس میں کوئی قباحت نہیں) تو معنی یہ نکلے کہ ہم لوگ (یعنی ہم جیسے لوگ، شاعر، فن کار، یا ہم دلی والے، یا ہم درویش صفت لوگ، وغیرہ یعنی کوئی بھی گروہ، کوئی بھی فرقہ، جس کی نمائندگی حکلم کر رہا ہے) محبِ جل نکڑے لوگ ہیں کہ بڑھاپے میں نرم پڑنے کے بجائے اور بھی سخت ہوئے جاتے ہیں۔

(۴) ”اینٹھنا“ میں کردار کی خباثت شامل نہیں۔ محض مزاج کی ترشی، ضد، کسی کے ساتھ مذہمت نہ کرنے کی خصلت وغیرہ شامل ہیں۔ یعنی اگر چہ بظاہر اپنی برائی کی ہے، لیکن دراصل اپنے اوپر

غیر وسایات ہے، کہ ہم ایسے مجزے دل اور تیر کی طرح راست مزاج لوگ ہیں کہ بڑھاپے میں، جو کمزوری اور بے چارگی کا زمانہ ہے، اور بھی اینٹھتے جاتے ہیں۔ گویا ہمیں کسی کی پروا ہی نہیں۔

(۵) ”اینٹھنا“ کے ایک معنی ہیں ”ناراض ہونا، خفا ہونا۔“ لہذا شعر کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جوں جوں بڑھاپا آتا ہے، ہم دنیا سے، دنیا والوں سے، ناراض ہوئے جاتے ہیں۔ اس ناراضگی کے متعدد مفہوم ہو سکتے ہیں۔ (۱) ناراض ہو کر گھر بیٹھ رہے۔ (۲) ناراض ہو کر قطع تعلق کر لیا۔ (۳) ایک ایک کر کے لوگوں سے خفا ہوتے جاتے ہیں۔ پھر (۴) خفگی اتنی بڑھ جائے گی کہ دنیا ہی چھوڑ دیں گے۔

(۶) اینٹھتے، مٹی اور خمیر میں ضلع کا ربط ہے۔ (یہ الفاظ کھاری کے چٹے میں بھی استعمال ہوتے ہیں۔) ”آنا“ کے ایک معنی ”پک کر تیار ہو جانا“ بھی ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ”آم ابھی آئے نہیں۔“ یا ”گوشت ٹھیک سے نہیں آیا، ذرا کسر رہ گئی۔“ ان معنی کو مد نظر رکھیں تو آنا، اینٹھتے اور خمیر میں ایک اور طرح کا ضلع ہے، کہ تینوں الفاظ کا تعلق طماشی سے بھی ہے۔ یہ خیال رہے کہ ”خمیر“ کے ایک معنی ”جسم کی مٹی“ بھی ہیں، اور ”خمیر اٹھانا“، ”خمیر اٹھنا“ وغیرہ محاوروں میں ترکیب دینا، پیدا ہونا، وغیرہ معنی کا بھی شائبہ شامل ہے۔

(۷) سردی سے اکڑنے کو بھی ”اینٹھنا“ کہتے ہیں۔ لہذا ایک معنی یہ ہیں کہ بڑھاپا (جس کی ایک علامت سردی کا موسم بھی ہے) آتا جا رہا ہے اور ہمارا بدن اینٹھتا جا رہا ہے۔ یا پھر یہ معنی ہو سکتے ہیں کہ ہم اینٹھتے جاتے ہیں، یعنی اکڑتے چلتے ہیں، گویا سردی میں اینٹھ رہے ہوں۔ بڑھاپا آتا جاتا ہے اور ہم اسی حساب سے اور تنہے جاتے ہیں۔ جھک کے چلنے کے بجائے سر اٹھا کر، قد سیدھا کر کے چلتے ہیں۔ اس اعتبار سے لفظ ”خمیر“ جس کے اینٹھنے کے لئے گرمی ضروری ہے قی دلچسپی کا حامل ہو جاتا ہے۔ یہ رعایت بہت عمدہ نکلی۔

اتنے پہلو تو ہم نے ڈھونڈے۔ اب آپ بھی قسمت آزمائی کریں۔ میرا اگر بدو مانج تھے تو کیا عیب تھا، کہ ان کا شعر اچھے اچھوں کے بل نکال دیتا ہے۔

۴۷۸

ان بلاؤں سے کب رہائی ہے
عشق ہے فقر ہے جدائی ہے

استخوان کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

اس صنایع کا اس بدائع کا
کچھ تعجب نہیں خدائی ہے

توڑ کر آئینہ نہ جانا یہ
کہ ہمیں صورت آشنائی ہے

۴۷۱/۱ مطلع میر کے معیار سے کچھ کم تر ہے، لیکن خالی از لطف بھی نہیں۔ اس میں کم سے کم دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ عشق، فقر، اور جدائی تین الگ الگ بلائیں ہیں۔ یعنی عشق ایک بلا ہے، فقری اور ترک دنیا ایک بلا ہے، معشوق سے چھٹنا ایک بلا ہے، اور ان تینوں سے مفر نہیں۔ یہ تینوں بیک وقت نہ سہی، ایک کے بعد ایک نہ سہی۔ لیکن زندگی کے کسی موڑ پر، کسی نہ کسی وقت، کبھی عشق کا سامنا ہوگا (جو بہر حال ایک مصیبت ہے، چاہے عشق کا میاب ہو یا نا کام)۔ کبھی ترک دنیا یا ترک وطن کر کے فقیری لینی ہوگی، کبھی معشوق سے (چاہے وہ مہربان ہی کیوں نہ ہو) جدا ہونا پڑے گا۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ انسان کو عشق میں گرفتار ہونا ہی پڑتا ہے، اور پھر اسے عشق کے نتیجے میں وطن چھوڑ کر فقیری لینی پڑتی ہے، اور پھر اس فقیری

کے نتیجے معشوق کے دیدار سے بھی مجبور ہونا پڑتا ہے۔ بظاہر تو لگتا ہے کہ عشق... جدائی... فقیری کی تدبیر ہو جاتی ہے۔ لیکن ذرا تامل کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ میر کی ہی تدبیر بہتر ہے۔ عشق کی وحشت فقیری اختیار کراتی ہے (عشق کامیاب ہو یا ناکام، اس میں دماغ کا غفل ہوتا ہی ہے) پھر فقیری کی وجہ سے بھوری ہوتی ہے۔

”جدائی“ کو موت کا استعارہ بھی قرار دے سکتے ہیں، یعنی پہلے عشق، پھر فقیری، پھر موت۔ عسکری صاحب نے بہر حال درست کہا ہے کہ میر کا مسئلہ یہ بھی ہے کہ عشق بیک وقت رحمت اور زحمت کیوں ہے؟

۳۷۸/۲ ہڈیوں کے جلنے پکھننے کا مضمون غالباً نکلای کا ایجاد کردہ ہے۔ ”فسر و شیریں“ میں ہے۔

چناں در کالبد جوشید جانش
کہ بیروں ریخت مغز استخوانش
(اس کے جسم میں جان اس طرح جوش کر
رہی تھی کہ اس کی ہڈیوں کا گودا باہر نکلا پڑتا
تھا۔)

بیدل نے بھی اسی بحر میں اس مضمون کو بیان کیا ہے۔

جے جگر فت نبض استخوانش
برنگ شمع جوشید استخوانش
(ایک حسین نے استخوان اس کی نبض
دیکھی تو (پہ لگا کہ) اس کی ہڈیاں
شمع کے موم کی طرح ابل رہی
تھیں۔)

ایسے پیش روؤں کے ہا جو دیر نے پیکر اور مضمون دونوں میں قدرت حاصل کر لی۔ ”کانپ
کانپ جلنا“ کسی لغت میں نہیں ملا، لہذا اس کے لفظی معنی ہی درست ہیں کہ آگ کی حدت سے ہڈیاں لرز

رہی ہیں، چنگ رہی ہیں اور جل رہی ہیں۔ گرمی کے جوش سے ہڈیوں کا متحرک ہو جانا عام مشاہدہ ہے۔ جب لاش کو آگ دیتے ہیں تو جسم کے اعضا جل جل کر اس طرح مرتعش ہوتے ہیں کہ لاش پر زندگی کا دھوکا ہونے لگتا ہے۔ عشق کی آگ کو بخار سے بھی استعارہ کرتے ہیں۔ (ملاحظہ ہو ۸/۸) اور بخار میں بھی بدن میں ارتعاش پیدا ہو جاتا ہے۔ پھر عشق کے بخار کو تپ دق سے بھی استعارہ کرتے ہیں، جس میں انسان واقعی اس قدر مکمل جاتا ہے کہ لگتا ہے اس کی ہڈیاں بھی پکھل گئی ہیں۔ (ملاحظہ ہو ۳۰۱/۱)۔ مصرع ثانی میں دو مفہوم ہیں، ایک تو ”یہ“ کو اسم اشارہ فرض کرنے سے حاصل ہوتے ہیں، کہ یہ آگ جس میں استخوان کانپ کانپ کر جل رہے ہیں، عشق نے لگائی ہے۔ دوسرے معنی ”یہ“ کو صرف تاکید فرض کرنے سے حاصل ہوتے ہیں کہ عشق نے ایسی آگ لگائی ہے کہ استخوان کانپ کانپ جلتے ہیں۔

ایک معنی یہ بھی ممکن ہے کہ استخوان کے کانپنے کا باعث آگ کی حدت نہ ہو، بلکہ عشق کی تاثیر ہو، کہ عشق نے سارے بدن پر کیا، بلکہ بدن کے اندر بھی لرزہ طاری کر دیا ہے۔ غالب نے ”لرزد“ کی ردیف میں پوری غزل لکھی ہے۔ توقع ہو سکتی تھی کہ وہ اس مضمون کو استعمال کریں گے۔ لیکن میر کا شعر ایسا بھرپور ہے کہ غالب اس کے پاس بھی نہ پھٹکے، اور آئے تو بس یہاں تک آئے۔

نفس بہ گرد دل از مہر می تند یہ فراق
چو طائرے کہ بہ سوزانی آشیانیش و لرزد
(تیرے فراق میں میری سانس دل کے گرد
گھومتی ہے اور محبت سے تڑپتی ہے، جیسے کوئی
طائر جس کے آشیانے کو آگ لگا دیں تو وہ
(خوف و غم سے) لرزتا ہے۔)

مصرع اولیٰ میں مضمون ٹھیک سے ادا نہیں ہوا۔ نفس کو طائر سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لحاظ سے دل کو طائر نفس کا آشیانہ فرض کیا ہے۔ یہ محض خیال بندی ہے۔ اگرچہ آشیانہ دل کو آگ دینے کا مضمون کا مایابی سے ادا ہوا ہے، کیونکہ دل میں عشق کی آگ بھڑک رہی ہے۔ لیکن طائر کے آشیانے کو آگ لگانے کا جواز فراہم نہ ہوا۔ لہذا بحیثیت مجموعی یہ شعر غالب کے مرتبے سے فروتر ہے، اور میر کے شعر سے تو بدرجہا کمتر ہے۔ غالب کے یہ خلاف مصحفی نے مضمون کو بیکار رکھا، لیکن میر کا تتبع خوب کیا۔

آتش غم میں بس کہ جلتے ہیں
 شمع ساں استخوان گلتے ہیں
 شیخ محمد جان شاد پیر و میر نے استعارہ بدل کر اچھا مضمون پیدا کیا ہے۔
 گھن لگا موت کا جو اعضا میں
 استخوان خاک ہو گئے گھن کے
 (مصرع اولیٰ میں ”گھن“ بروزن ”رن“ بمعنی ”زبردست چوٹ، جھوڑا، مثلاً لوہار کا گھن“ ہے۔) اصغر علی
 خاں نسیم نے جلتی ہوئی ہڈیوں کو شمع محبت کا استعارہ بنا کر خیال بندی کا حق ادا کر دیا ہے۔
 شمعے نکل رہے ہیں ہر استخوان سے اپنی
 ہمعیں یہ وہ نہیں ہیں جن کو بجھا ہی دیں گے
 درد نے اس مضمون کو ذرا الگ کر کے باندھا ہے۔ ان کا شعر مدلل ہے، لیکن تپ غم کا پیکر نہ ہونے کی وجہ
 سے اس میں وہ زور نہیں۔
 سیلاب اشک گرم نے اعضا مرے تمام
 اے درد کچھ بہا دیئے اور کچھ جلا دیئے

۴۷۸/۳ سب سے پہلی بات تو یہ ملاحظہ ہو کہ تعریف تو خدا کی کر رہے ہیں، لیکن اس میں اک ذرا
 مرہبانہ رنگ ہے۔ گویا کہہ رہے ہوں بے شک اللہ صناعتوں کا صنّاع ہے اور موجودوں کا موجد ہے، لیکن ہم
 جو اسے پہچانتے ہیں وہ بھی کچھ ایسے ویسے نہیں ہیں۔ دوسری بات یہ کہ ”صنائع بدائع“ کا فقرہ عام طور پر
 بولتے ہیں اور اس سے شعر کے وہ محاسن مراد لیتے ہیں جن کا تعلق لفظی یا معنوی صنعتوں سے ہو۔ یعنی
 ”صنائع بدائع“ انسان کے تخلیقی عمل میں تو اہمیت رکھتے ہیں، لیکن کائنات اور کونیات کے میدان میں
 جہاں کروڑوں سورجوں کے برابر سورج اور کروڑوں دنیاؤں کے برابر دنیا ہیں آوارہ و سرگرداں ہوں،
 وہاں ان لفظی چیزوں کی کیا وقعت ہو سکتی ہے؟ ہو سکتا ہے آپ کو خیال ہو میر کے زمانے میں کائنات کی
 وسعت کے بارے میں وہ علم اور معلومات نہ تھے جو آج ہیں، اس لئے میر کے ذہن میں ایسی کائنات کا
 تصور کہاں سے آسکتا تھا جس میں ہمارا نظام شمسی ایک ذرے سے زیادہ نہیں؟ اول تو شاعر کے ذہن اور

تخیل کو سائنس کی ضرورت نہیں۔ میر و غالب کے یہاں ایسی مثالیں اور بھی ہیں کہ شعر کے مضمون کا سائنسی ثبوت آج مل رہا ہے، اور شاعر کا تخیل وہاں بہت پہلے پہنچ چکا۔ لیکن دوسری بات یہ بھی ہے کہ میر کے زمانے میں کائنات کا تصور وہ نہ رہا جو آج ہے، لیکن اسی اعتبار سے ان کے زمانے میں خود ہماری چھوٹی سی دنیا اور اس کا نظام شمس بہت ہی عظیم الشان، تقریباً بے نہایت، اور کم و بیش مکمل اسرار کی حیثیت رکھتے تھے۔ بیسویں صدی میں ہمیں معلوم ہوا کہ بعض ستارے (بلکہ بہت سے ستارے) ایسے ہیں کہ ہمارے سورج سے کئی لاکھ گنا زیادہ روشن ہیں۔ لیکن وہ اتنی دور ہیں کہ ان کی روشنی نہ صرف یہ کہ بہت دھندلی نظر آتی ہے۔ بلکہ ہم تک بہت دیر میں پہنچتی ہے۔ یہ دریافت اس لئے ممکن ہوئی کہ بیسویں صدی میں روشنی کی رفتار کی پیمائش ہو گئی، اور یہ ثابت ہو سکا کہ کائنات میں کوئی شے روشنی سے زیادہ رفتار نہ رکھتی ہے اور نہ کھکتی ہے۔ اب غالب کو سنئے۔

پایہ من جز بہ چشم من نیاید در نظر
از بلندی۔ اخترم روشن نیاید در نظر
(میر امرتبہ صرف میری ہی آنکھ سے دیکھا
جاسکتا ہے۔ بلندی کے باعث میرا ستارہ
روشن نہیں دکھائی دیتا۔)

اس شعر کو پڑھ کر ہمیشہ میرے روتختے کھڑے ہو جاتے ہیں، کہ آج سے ڈیڑھ سو برس پہلے کے دہلوی نواب زادے کو، جس نے زندگی کا بیش تر حصہ آگرہ اور دہلی کے گلی کوچوں کی سیر اور لہو و لعب میں گزارا تھا، یہ بات سوچھی کیسے؟ (یہ شعر حضرت علیؑ کی منقبت میں کہے گئے ترکیب بند میں ہے۔ یہ ترکیب بند دیوان غالب فارسی کی اولین ترتیب مورخہ ۱۸۳۷-۱۸۳۸ میں شامل ہے۔ ملاحظہ ہو کلیات غالب فارسی جلد سوم مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی۔) لیکن شاعر کا تخیل سائنسی حقائق کو وہی طور پر دیکھ دیتا ہے۔ لہذا یہ کچھ تعجب کی بات نہ ہوگی اگر میر کو کائنات کی وسعت اور لامتناہی کثرت کا احساس رہا ہو۔ بہر حال، میر کی نگاہ میں کائنات کتنی اور کیسی ہی کیوں نہ رہی ہو، وہ اتنی تو نہ رہی ہوگی کہ اسے بس صنائع اور بدائع کا مجموعہ کہہ کر ۱۱ جاسکے؟ خاص کر جب وہ ان صنائع اور بدائع کو خدائی کے بدیہی ثبوت میں پیش کر رہے ہیں۔

صنائع بدائع انسان کی تخلیقی قوت کا ثبوت ہیں۔ اس شعر کا مدعا یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ تخلیقی

قوت، اور الفاظ میں اس کا اظہار، کوئی معمولی درجے کی بات نہیں ہیں۔ پوری کائنات کو بھی صنایع بدائع کا مجموعہ کہہ سکتے ہیں۔ تخلیقی قوت جہاں بھی ہو، جیسی بھی ہو، اس کی نوع ایک ہی ہوتی ہے۔ شاید اسی لئے بقول اقبال، اللہ تعالیٰ نے خود کو احسن الخالقین کہا ہے۔ بہر حال، اگر پوری کائنات صنایع بدائع کا مجموعہ ہے تو بودیہ سر کی زبان میں بنی نوع انسان ”علامتوں کے جنگل“ کا سیاح ہے۔ صنایع بدائع لطف اندوز ہونے کے لئے ہیں، سمجھنے کے لئے ہیں، اس لئے ہیں کہ ان کی جہیں کھولی جائیں، ان کی باریکیاں بیان کی جائیں۔ جس قسم کی حیرت کا لہجہ اس شعر میں ہے، اسے حیرت محمود کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس میں کچھ حیرت معصوم بھی جھلکتی ہے۔ گویا کوئی بچہ پہلی بار کوئی انوکھی چیز دیکھ کر دنگ رہ گیا ہو۔

واضح رہے کہ ہمارے یہاں حیرت کی دو قسمیں ہیں، محمود اور مذموم۔ حیرت محمود کی مثال حضرت شاہ وارث حسن نے یوں بیان کی ہے کہ اگر کوئی ماہر معمار تاج محل کو دیکھے تو وہ اس کے فنی محاسن، اس کے کمالات اور عجائب کو کما حقہ سمجھ سکے گا اور مہندس کے کمال فن پر متحیر ہوگا۔ یعنی وہ انھیں چیزوں پر حیرت کرے گا جو واقعی علمی اور فنی اعتبار سے حیرت کے لائق ہیں۔ یہ حیرت محمود ہے۔ اور اگر کوئی عام شخص تاج محل کو دیکھ کر دنگ رہ جائے اور کہے کہ واہ کیا کمال کی عمارت ہے! تو یہ حیرت مذموم ہے، کیونکہ اس کو تاج محل کی اصل خوبیوں کی کچھ تیز نہ ہوگی، اور اگر ہوگی بھی تو وہ انھیں بیان نہ کر پائے گا۔ مغرب میں بھی تحیر کا تصور ہے، لیکن یہ زیادہ تر بچوں کی سی حیرت معصوم کا ہے، گوئے کہتے ہیں:

بلند ترین درجہ جو کسی انسان کو حاصل ہو سکتا ہے، استعجاب ہے۔ اور

اگر ابتدائی درجے کا کوئی اور اک اسے متحیر کر سکے تو اسے مطمئن ہو جانا چاہئے۔

وہ اور اک اسے تحیر سے بلند تر کوئی چیز نہیں دے سکتا، اور اسے اس کے آگے کسی

اور چیز کی تلاش نہ کرنا چاہئے۔ بس یہ آخری حد ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ بچوں کا سا تحیر ہے کہ بکری کے لمبے کان اور تازہ کا پتہ ان کے اور اک میں تحیر کی ابتدا اور انتہا دونوں ہیں۔ درمیان درجہ کی Immortality Ode میں بھی اسی طرح کی حیرت کا ذکر ہے جب بچپن میں ہر چیز نئی اور ”کسی خواب کی شان و شکوہ اور تازگی“ (The glory and the freshness of a dream) کی حامل معلوم ہوتی ہے۔ میر کے شعر کا مصرع مافی کچھ ایسی ہی حیرت کی طرف اشارہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، کہ بیان کرنے کو الفاظ نہیں مل رہے ہیں۔ بس یہ کہہ کر چپ ہو رہے کہ کیا تعجب ہے اگر ایسی

باتیں ہوں، آخر خدائی کارخانے ہیں۔ لیکن مصرع ادنیٰ میں کائناتی مظاہر کو صنائع بدائع کی طرح کاٹتا کر پوری ہوش مندی کا مظاہرہ کیا ہے۔ مصرع ثانی کی حیرت معصوم دراصل اتنی ”معصوم“ نہیں۔ بڑی چالاکی سے یہ بات کہہ دی ہے کہ انسان اور خدا میں قوت تخلیق مشترک ہوگی، لیکن خدا کی تخلیق ”خدائی“ ہے، یا اس میں ”خدائی“ ہے۔

اب اس بات پر بھی غور کر لیں کہ ”صنائع بدائع“ اکٹھا نہیں کہا، بلکہ الگ الگ کہا۔ یعنی صنائع ایک چیز ہے اور بدائع ایک چیز۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ ہم یہاں انسان کے بنائے ہوئے صنائع بدائع کو تصور میں لائیں۔ ”صنائع“ جمع ہے ”مناعت“ کی، بمعنی ”ہنرمندی سے بنائی ہوئی چیز“، اور ”بدائع“ جمع ہے ”بدیع“ کی، بمعنی ”نئی، تازہ چیز“۔ صنائع کا مادہ صنع ہے، بمعنی ”بنانا“ اور بدائع کا مادہ بدع ہے، بمعنی ”ایجاد کرنا“۔ لہذا اللہ تعالیٰ کے کام دو طرح کے ہیں (۱) ہنرمندی سے کئے ہوئے اور (۲) ایجاد سے بھرے ہوئے۔ تو جب ساری کائنات میں یہ ہنرمندی اور یہ ایجاد جاری و ساری ہے تو اسے خدائی کرشمہ ہی کہنا ہوگا۔ اس میں تعجب کی کیا بات؟ اللہ اللہ ہی ہے۔ وہ خالق بھی ہے اور مصور بھی۔

ابھی ایک دو نکتے اور ہیں۔ اس شعر کا اصل زور اس کے بے تکلف روزمرہ گفتگو کے انداز میں ہے۔ اسی وجہ سے صنائع اور بدائع کو ”اس“ کہا، حالانکہ جمع ہونے کے باعث دونوں کے پہلے ”ان“ ہونا تھا۔ ”اس“ کہہ کر لہجہ کو بہت فوری، بہت بے تکلف اور محاوراتی بنا دیا۔ پھر ”اس“ کی تکرار نے روزمرہ کو اور مضبوطی عطا کی۔ گویا کوئی شخص خدا کا ذکر یوں کر رہا ہو جیسے وہ کوئی عام زندگی میں نظر آنے والا، یا ہماری آنکھوں کے سامنے عام زندگی میں اثر اور تصرف کرنے والا اصول ہے جو جسم ہو کر آگیا ہے۔ لامبوڑا لا اللہ۔ ایسا شعر مغربی یا چینی تہذیب میں ممکن نہ ہوتا۔ پھر کہا ”خدائی“ ہے، یعنی یہ خدا کی خدائی ہے، اس کی قوت نگوین ہے۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ خدا جو چاہے سو کر ڈالے۔ وہ فعال لما یرید ہے، جو چاہے بنائے، جس طرح چاہے بنائے، ہم آپ بولنے والے کون؟ ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ مصرع ادنیٰ میں کارخانہ، کاروبار جیسا لفظ مقدر فرض کریں۔ یعنی اس صنائع اور اس بدائع سے بھرے ہوئے کارخانے پر تعجب کی کیا بات؟ یہ تو خدائی (کارخانہ) ہے۔

۴۷۸/۳ اگر سیر کا زمانہ مومن کے زمانے پر مہم نہ ہوتا تو میں کہتا کہ اس شعر کی بندش مومن کی سی

ہے۔ چونکہ میر کو مومن پر تقدم زمانی ہے، اس لئے کہتا ہوں کہ ممکن ہے مومن نے اپنا ایک مخصوص طرز، یعنی مبتدایا خبر کے بعض اہم حصے مقدر چھوڑ دینا، میر کے زیر بحث اشعار سے سیکھا ہو۔ مومن کے یہاں معنائی کیفیت کچھ تو واقعی اس وجہ سے ہے کہ وہ دو باتیں کہہ دیتے ہیں، لیکن ان کے درمیان (شاعرانہ یا عقلی) استدلال کے جو مدارج ہیں، انھیں حذف کر دیتے ہیں، لہذا شعر معما معلوم ہونے لگتا ہے۔ مومن کی معنائیت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ عبادت کے بعض اہم شعوی عناصر کو ترک کر دیتے ہیں۔ اب جب تک ذہن ان مقدر عناصر کی طرف منتقل نہ ہو، شعر میں معنائیت باقی رہتی ہے۔ مثلاً مومن کا یہ شعر دیکھئے۔

دعویٰ حسن جہاں سوز اس قدر

پھر کہو گے تم میں ہر جانی نہیں

یہاں مصرع اولیٰ میں مستند اور مستند الیہ دونوں میں سے کچھ اہم اجزاء ترک کر دیئے ہیں۔ شعر کی نشریوں ہوگی: ("تم) دعویٰ حسن جہاں سوز اس قدر (کرتے ہو، اور کرنے کے باوجود) تم پھر (میں) کہو گے (کہ) میں ہر جانی نہیں۔" معنی کے اعتبار سے شعر کا استدلال نامکمل ہے جب تک اسے یوں نہ بیان کریں (۱) معشوق کے لئے ہر جانی ہونے کا طعنہ بری بات ہے۔ (۲) جس معشوق کا حسن ساری دنیا میں آگ لگا دے اس کو ہر جانی کہنا ہی پڑے گا، کیونکہ (۳) جب اس کے حسن سے ہر جگہ آگ لگ رہی ہے تو وہ ہر جگہ موجود ہے۔ (۴) لہذا معشوق کا یہ دعویٰ غلط ہے کہ ہم ہر جانی نہیں ہیں، خاص کر (۵) جب معشوق خود دعویٰ کر رہا ہے کہ میر احسن جہاں۔" ورنہ ہے۔

میر کے شعر زیر بحث میں بھی یہی انداز ہے۔ فرق یہ ہے کہ مومن کے شعر کی جہیں کھولیں اور صرف دُخو اور استدلال کی کڑیاں ملائیے تو بھی صرف ایک مضمون حاصل ہوتا ہے اور اس میں نہ معنی کی کثرت ہوتی ہے اور خود مضمون کی عدت۔ لہذا مومن کے اکثر شعروں کو "حل" کرنا پڑتا ہے، ان میں سمجھنے اور تعبیر کرنے کے لئے یا تو کچھ نہیں ہوتا، یا بہت کم ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مومن کے زیادہ تر شعر حل ہو جانے کے بعد بھی کسی خاص لطف کے حامل نہیں نظر آتے، بلکہ ایک طرح سے مایوسی کا احساس ہوتا ہے، کہ شاعر نے ہمیں دھوکا دیا۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ ان کا شعر اکثر معنی سے لبریز ہوتا ہے، یا پھر معنی کے امکانات سے لبریز ہوتا ہے۔ یا اس میں مضمون کی عدت ہوتی ہے۔ یعنی میر اگر مومن کی سی "مختصر لیبی" کرتے بھی ہیں تو بھی اپنے پڑھنے/سننے والے کو مایوس نہیں کرتے۔ چنانچہ زیر بحث شعر کی متر حسب ذیل

ہوگی: ”تم نے“ آئینہ تو ذکر (سمجھا کہ ہم بے مثال ہو گئے۔ لیکن تم نے) یہ نہ جانا کہ ہمیں (تم سے) صورت آشنا کی ہے۔“

اب معنی پر غور کیجئے۔ معشوق اس قدر غیور ہے کہ اسے آئینے میں بھی اپنی شبیہ گوارا نہیں، کہ اس طرح اس کی یکمائی میں فرق آئے گا۔ غالب۔

اے کون دیکھ سکتا کہ بگناہ ہے وہ یکنا

جو دودی کی بوی بھی ہوتی تو کہیں دو چار ہوتا

لہذا معشوق نے آئینہ بھی توڑ ڈالا اور یقین کر لیا کہ اب ہم بے مثال و یکنا ہو گئے۔ لیکن اس نے یہ بات نہ جانی (یعنی وہ یہ بھول گیا، یا اس نکتے کو نہ سمجھ سکا) کہ ہم اس کے صورت آشنا ہیں۔ یعنی ہم نے کبھی، کہیں ایک ہی بار سہی، لیکن اس کو دیکھا ہے۔ اس دیکھنے کے باعث معشوق کی یکمائی اب بھی خطرے میں ہے۔ اس کے وجوہ حسب ذیل ہو سکتے ہیں:-

(۱) ہماری آنکھوں میں اس کی تصویر کبھی ہوئی ہے۔ گویا ہماری آنکھوں کی پتلیاں آئینہ ہیں جن میں معشوق کی شبیہ منعکس ہے۔ جس نے ہمیں دیکھا اس نے معشوق کو دیکھ لیا۔ جی نو شاعی۔

آنکس کہ مرا دید ترا دید خدا دید

من روے ترا دیدم و تو روے خدا را

(جس نے مجھے دیکھا اس نے تجھے دیکھا

خدا کو دیکھا۔ میں نے تیرا چہرہ دیکھا ہے

اور تو نے خدا کو دیکھا ہے۔)

(۲) ہمارے دل میں اس کی تصویر موجود ہے، لہذا ہماری حد تک وہ بے نظیر و بگناہ نہیں۔

(۳) اگر ”صورت“ بمعنی وجود کی وہ شکل لیں جس کا ادراک ظاہری آنکھوں سے نہیں ہو سکتا

(ملاحظہ ہو محمد حسن عسکری کا قول ۲/۲۴۲ پر) یعنی ”صورت“ کو ”مادہ“ کے معنی میں لیں، تو مفہوم یہ ہوا کہ

ہم معشوق کے اصل وجود (جس مادے سے اس کی تخلیق ہوئی ہے) اس سے واقف ہیں۔ لہذا ہمارے

لئے آئینہ ٹوٹا نہ بے معنی ہے۔ ہمیں نہ پہلے آئینے کی ضرورت تھی، اور نہ اب ہے۔

(۴) ہم اس کے صورت آشنا ہیں، اور اس کی صورت ہمیں اتنی اچھی طرح یاد ہے (یا ہم اسے

عمدہ نقاش ہیں) کہ ہم حافظے کی مدد سے اس کی تصویر بنالیں گے۔ ہمارا ہاتھ اور قلم خود بخود اس کی کشش سے خلاق ہو جائیں گے۔ انور شعور نے اچھا کہا ہے۔

صرف اس کے ہونٹ کا فغ پر بنا دیتا ہوں میں

خود بنا لیتی ہے ہونٹوں پر ہنسی اپنی جگہ

تصویر میں جان پڑ جانے کا مضمون مشرق و مغرب دونوں میں ہے۔ انور شعور کا مصرع اولیٰ بہت برجستہ نہیں، لیکن مصرع ثانی نے شعر کو سنبھال لیا ہے۔

(۵) ”ہمیں صورت آشنائی ہے“ کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ تم ہماری صورت پہچانتے ہو۔

یعنی تمہیں ہم سے صورت آشنائی ہے۔ اور میری صورت وہ آئینہ ہے جس میں تم جلوہ گر ہو۔ (ممکن ہے یہ توجہ امتدادی کی طرف اشارہ ہو، جس میں شیخ اپنی توجہ سے مرید کو ہر چیز میں، حتیٰ کہ صورت شکل میں بھی، اپنا نظیر بنا دیتا ہے۔)

غور کیجئے، کہاں موسن کی بے کیفیت معما سازی جس میں مضمون کی بلندی کچھ نہیں، معنی کی لطافت اور گہرائی بھی نہیں (بس چالاک یعنی Cleverness ہے، کثیر المعنویت کا سوال کیا ہے) اور کہاں میر کا ابہام جو معنویت سے بھرپور ہے اور جہاں ہر معنی کوئی معمولی جہت رکھتا ہے، اور جہاں مضمون بظاہر رسی ہے لیکن دراصل (صورت آشنائی) بالکل نیا ہے۔

آخری بات یہ کہ ”آئینہ“ اور ”صورت“ رعایت معنوی تو ہے ہی، لیکن ”آئینہ“ اور ”آشنائی“ میں ضلع کا ربط بھی ہے۔ آئینے کو چشمہ، دریا، ندی وغیرہ سے تشبیہ دیتے ہیں، اور ”آشنا“ کے ایک معنی ”پیراک“ بھی ہیں۔ علیٰ اوسط رشک نے دونوں معنی میں بہت خوب برتا ہے۔

گردابِ وقتن سے دل نہ نکلا

ڈوبا عجب آشنا ہمارا

۴۷۹

۱۳۶۵ یارب کوئی دیوانہ بے ڈھنگ سا آ جاوے افلاں = جمع غل بمعنی گلے
افلاں و سلاسل تک اپنی بھی ہلا جاوے میں ڈالنے کی زنجیر، طوق۔
سلاسل۔ زنجیر

خاموش رہیں کب تک زندان جہاں میں ہم
ہنگامہ قیامت کا شورش سے اٹھا جاوے

عاشق میں ہے اور اس میں نسبت سگ و آہو کی
جوں جوں ہو رمیدہ وہ توں توں وہ لگا جاوے

یہ ذہن و ذکا اس کا تائید ادھر کی ہے ذکا۔ تیری طبع
تک ہونٹ بٹے تو وہ بت کی پا جاوے

۴۷۹/۲، ۴۷۹/۱ ہماری لغت نگاری کے افلاس کا یہ عالم ہے کہ اکثر لغت میں ”بے ڈھنگ“
درج نہیں۔ پلیٹس اور فیلن نے البتہ اسے لکھا ہے اور معنی دیئے ہیں ”نامناسب، مگنوار، غیر تعلیم یافتہ“،
وغیرہ۔ برکاتی نے بھی درج کیا ہے، اور معنی تقریباً وہی لکھے ہیں جو میں نے اوپر لکھے ہیں۔ ”افلاں“ بمعنی
”وہ زنجیر جو مجرموں، دیوانوں کے گلے میں ڈالے جاتے ہیں“، مذکور ہے۔ لیکن اس کا واحد ”غل“ (اول کمور)
ان معنی میں تہا نہیں استعمال ہوتا۔ (ملاحظہ ہو ۹/۱) ”سلاسل“ یوں تو ”سلسلہ“ بمعنی ”زنجیر“ کی جمع ہے،
لیکن اردو میں واحد ہی استعمال ہوتا ہے۔ یہ لفظ سوٹ ہے، اسی کا خیال رکھتے ہوئے مصرع ثانی میں
”اپنے بھی“ کی جگہ ”اپنی بھی“ کی قرأت تمام لوگوں نے اختیار کی ہے۔

مطلع بظاہر معمولی ہے، جو کچھ تازگی ہے وہ ”بے ڈھنگ“ میں ہے۔ ورنہ میر اس مضمون کو ۱۲۸/۳ پر بڑی خوبی سے برت چکے ہیں۔ ذرا غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ مطلع اور حسن مطلع مربوط ہیں۔ مطلع سے ملائے بغیر حسن مطلع (یا زیب مطلع، دونوں اصطلاحیں ہم معنی ہیں) کا مفہوم مکمل نہیں ہوتا کیونکہ حسن مطلع میں کوئی فاعل نہیں ہے۔ اگر مطلع کے دیوانے کو زیب مطلع کا فاعل نہ قرار دیں تو زیب مطلع بے فاعل اور نامفہوم رہا جاتا ہے۔ لہذا دونوں شعروں پر ساتھ ساتھ غور کرنا چاہئے (حسن مطلع پر مفصل بحث کے لیے غزل ۳۳۹ ملاحظہ ہو۔)

دونوں شعر ملا کر پڑھنے میں مضمون کی دنیا ہی بدل جاتی ہے۔ یہ ساری دنیا بندی خانہ ہے، اور اس کے تمام باشندے دیوانہ ہیں۔ اسی باعث ان کو زندان جہاں میں قید کیا گیا ہے۔ لیکن یہ قید و بند صرف ہاتھ پاؤں، سرو گردن پر نہیں ہے، بلکہ زبانوں پر بھی ہے۔ یہاں قیدیوں کو بولنے کی اجازت نہیں۔ یا پھر یہ قیدی اب اس قدر افسردہ اور مردہ ہو چکے ہیں، قید کی صعوبت اور شدت نے انہیں اتنا پست حوصلہ کر دیا ہے، کہ وہ منہ سے بولتے ہیں نہ سر سے کھیلتے ہیں۔ سارے بندی خانے پر موت کا سا سکوت طاری ہے۔ یہ حیر عشق کا سکوت نہیں ہے، جس سے ہم ۲۵۰/۲ پر دوچار ہوئے تھے۔ یہ تھک ہار کر سو جانے کا بھی سکوت نہیں، جیسا کہ میر درد کے لا جواب، ڈرامائی شعر میں ہے۔

اٹھتی نہیں ہے خانہ زنجیر سے صدا

دیکھو تو کیا سبھی یہ گرفتار سو گئے

میر کے زیر بحث اشعار میں تو ایسی مردنی آمیز، موت نما خاموشی ہے کہ اس کو توڑنے کی کوشش کے معنی گتھگو کرنا یا آہ و فغاں کرنا نہیں، بلکہ اپنی زنجیروں کو ہلانا اور بجانا ہے۔ ان قیدیوں پر خوف و ہراس، یا واما ندگی حال کا یہ عالم ہے کہ جب وہ کہتے ہیں کہ ہم خاموش نہ رہیں گے تو ان کی مراد یہ ہوتی ہے کہ ہم دعا گو ہیں کہ کوئی بے ڈھنگ سا دیوانہ آ کر ہمارے طوق و زنجیر کو کھڑکھڑا دے۔ اب ”بے ڈھنگ سا“ دیوانہ کہنے کی معنویت بھی واضح ہوتی ہے، کہ کوئی تجربہ کار دیوانہ جو اس زندان خانے کے اصول و ضوابط سے واقف ہوگا، وہ بولے، یا زنجیر کھڑکھڑانے کی ہمت تو کرے گا نہیں۔ کوئی ایسا ہی اجڈ عنوار نو گرفتار ہو، جسے کچھ یہاں کے حالات نہ معلوم ہوں، وہ آئے تو زنجیریں کھڑکھڑانے کی ہمت کرے۔

اب دوسرے شعر کے مصرع عافی پر مزید غور کریں۔ ”ہنگامہ قیامت کا“ کے دو معنی ہیں۔ اول تو یہی کہ منظم کی نظر میں یہی ذرا سی زنجیروں کی کھڑکھڑاہٹ ہی قیامت کا ہنگامہ ہے۔ یعنی ذہنی اور جسمانی پدمردگی اور ہمتوں کی پستی کے باعث ذرا سا شور بھی ہنگامہ محشر کا حکم رکھتا ہے۔ دوسرے معنی یہ کہ زیادہ بلند جب شور بلند کر کے خاموشی کو شکست دے گا تو پرانے دیوانوں کی بھی ہمت کھلے گی۔ وہ آواز و غغلہ بلند کریں گے۔ جن میں طاقت ہوگی وہ اٹھ کھڑے ہوں گے۔ اس طرح صحیح معنی میں قیامت یعنی محشر (مردوں کا قبر سے اٹھنا اور باہر نکل آنا) کا منظر قائم ہو جائے گا۔ اس اعتبار سے ”اٹھا جاوے“ اور ”قیامت“ میں غلطے کا ربط بھی ہے۔

”شورش“ کے بھی کئی معنی ہیں۔ (۱) اپنی شورش سے، اپنی بغاوت سے۔ ”شورش“ کو بغاوت کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ (۲) اپنے سر کی شورش، اپنے جنوں کے ذریعہ۔ (۳) شور و غل کے ذریعہ۔

اگر ان شعروں کو دنیا میں انسانی ہستی اور زندگی کی مثیل سمجھیں (اور یہ بالکل مناسب بھی ہے، کیونکہ دوسرے شعر میں زندان جہاں کا ذکر ہے) تو انہیں پورے نظم کائنات و حیات پر تنقید بھی قرار دیا جاسکتا ہے اور انسانی اُلپیے کی داستان بھی، کہ ہم اس دنیا میں چینے کے لئے مجبور ہیں اور صدائے احتجاج بھی اٹھانے کا اختیار، یا اس کی ہمت نہیں رکھتے۔ ہم ان دیوانوں کی طرح ہیں جنہیں غل و زنجیر میں کس کر زندان میں ڈال دیا گیا ہے، اور جن کا حال اب اتنا زبوں ہے کہ زنجیر کھڑکھڑانے (یعنی دیوانگی کا معمول اظہار کرنے) کے لئے بھی انہیں کسی نو گرفتار دیوانے کا انتظار رہتا ہے۔

۴۷۹/۳ یہ شعر معنی اور مضمون کے اعتبار سے ایسا کرشمہ ہے کہ اگر اس کی بندش ذراست نہ ہوتی تو بڑے سے بڑے شاعروں کے یہاں بھی اس رتبے کا شعر نہ ملتا۔ معشوق کو آہوے دہشتی، یا ایسے آہوے استعارہ کرنا جو اپنے مالک (= منظور نظر عاشق) کے سوا سب سے دہشت کرتا ہے، مشرق و مغرب دونوں کی کلاسیکی شعری روایت میں عام ہے۔ چنانچہ ٹامس وائٹ (Thomas Wyatt) متوفی ۱۵۴۲ء کے ایک مشہور اور انتہائی خوبصورت سانیٹ کا ترجمہ پیش کرتا ہوں:-

جو کوئی شکار کرنا چاہے، تو مجھے ایک غزال کی خبر ہے
لیکن افسوس کہ میرے لئے اب اس کا شکار ممکن نہیں
اس رنجِ فضول نے مجھے تھکا دیا، بے حد
کہ میں شکاریوں کے جھنڈ میں سب سے پیچھے ہوں۔

لیکن میں اپنی تھکی ہوئی جان کو کسی بھی طرح
اس غزال سے جدا نہیں کر سکتا... وہ تیز رفتار
مجھ سے بہت آگے ہے، اور میں نیم ہوش اس کے پیچھے ہوں۔
تو اب میں ترک تعاقب کرتا ہوں، کہ جال میں نسیم
کو بند کرنے کی کوشش فضول ہے۔ لیکن جو کوئی شائقِ شکار ہو
میں اس کا شک دور کر دوں کہ میری طرح
چاہے تو وہ بھی اپنا وقت کھوئے، ضائع ہو۔

الماس کے حروف میں، صاف صاف
اس کی بیاض گردن پر مقشوش ہے
”مجھے ہاتھ نہ لگانا میں اپنے خراج کی ہوں
اور پکڑنے والوں کے سنے میں وحشی ہوں،
اگرچہ نظر بظاہر میں پالتو ہوں۔“

اصل نظم کی کیفیت کو بیان کرنا مشکل ہے، چاہے کہ اس کا اردو ترجمہ، اس کی روح اور الفاظ
دونوں کو کامیابی سے پیش کر سکے۔ لیکن یہ بات تو ظاہر ہے کہ اس نظم میں آہو (معتوق) اور شکاری
(عاشق) کی مساوات میں آہو کا درجہ شکاری سے بہت بلند ہے۔ میر کے شعر میں بھی بظاہر یہی مساوات
ہے، کہ عاشق بمنزلہ سگ ہے اور معتوق بمنزلہ غزال ہے۔ پھر غلاطت پسندی، خون خواری، ہڈی اور
آنتیں، چربی اور اس طرح کی ناپاک چیزوں سے اس کا شغف، اس کی جنسیت، وغیرہ خصائل کی بنا پر

کئے کو ہماری تہذیب میں بہت ادنیٰ قرار دیا گیا ہے۔ لیکن خاک نشینی، اپنے مالک سے وفاداری، گھر کے اندر مسکینی کے باعث عاشقوں نے خود کو معشوق کے کتے سے تشبیہ دینے سے گریز بھی نہیں کیا ہے۔ بلکہ میر نے معشوق کی گلی کے کتے سے ہماری کو بھی غر کی بات قرار دیا ہے۔

غر سے ہم تو کلمہ اپنی فلک پر بھیگیں
اس کے سگ سے جو ملاقات مسادات رہے

(دیوان چشم)

کسی فارسی شاعر نے عاشق/سگ کا مضمون بڑے پر لطف انداز میں بیان کیا ہے۔ یہاں سگ، اصلی کتاب بھی ہے اور منکمل/عاشق بھی ہے۔

محر آدم پہ کویت پہ شکار رفتہ بودی
تو کہ سگ نہ مردہ بودی بہ چہ کار رفتہ بودی
(میں صبح تیری گلی آیا۔ تو شکار کے لئے گیا ہوا تھا۔
تو جب کتاب ہی اپنے ساتھ لے نہ گیا تو بھلا کس کام
سے گیا تھا؟)

ان سب باتوں اور دانت کی غیر معمولی نظم کے باوجود زیر بحث شعر میں میر نے بعض کمال کی باتیں کر دی ہیں۔ نزاکت، نفاست، وحشت، حسن اور نرم خوردگی کے باعث معشوق کو آہو کہنا اتنا ہی درست ہے جتنا خود کو بوجہ تیز رفتاری، ارادے کی مضبوطی، تعاقب میں استقلال کے باعث سگ کہنا۔ پھر کتے کے اعتبار سے ”لگا جاوے“ بھی بہت عمدہ ہے، کہ اس میں استقلال، تعاقب کا تسلسل اور جالور کے ”لاگو“ ہو جانے (یعنی خوں خوار ہو جانے) کے ساتھ عشق اور جنس کا اشارہ بھی ہے۔ لیکن شعر کا سطحی منظر نامہ جتنا بے ضرر اور عشق کے انہماک سے بھرا ہوا ہے، اس کا انجام (جو بیان نہیں ہوا، لیکن جس کا تصور نہایت آسان ہے) اتنا ہی خوش، تشدد آمیز اور ہلاکت انگیز ہے۔ شکاری کتاب جب غزال کو آلے لگا تو پھر غزال کا انجام خاک و خوں کے سوا کچھ نہ ہوگا۔ جب تک تعاقب جاری ہے، غزال کو سگ پر فوقیت ہے۔ لیکن جب تعاقب ختم ہوگا تو سگ کو فوقیت حاصل ہوگی۔ اس طرح تعاقب کرنے والا کتاب، جوتوت باصرہ یا شامہ یا سامعہ، یا ان تمام قوتوں کا استعمال کرتے ہوئے، پوری دل جمعی اور ارتکاز اور یک سوئی کے

ساتھ اپنے مقصود کے پیچھے لگا ہوا ہے، اسے عاشق کی مستقل مزاجی، پامردی، اور تندہی کی علامت ہے شک کہہ سکتے ہیں۔ لیکن تعاقب کے انجام میں وہی جاں باز اور جانفشاں کتا، خون اور جارحیت (Violation) اور معصومیت کی برہاد کی علامت بن جاتا ہے۔ یعنی آہو یک وقت علامت ہے حسن، رمیدگی، نزاکت اور بکارت کی، اور سفلک دم، (جنسی) تشدد کا محکوم ہونے کی کیفیت، اور خاک و خون میں لتھڑے ہوئے صید کی بھی۔ اسی طرح شکاری کتا بہ یک وقت عد مت ہے استقلال فی العشق، جستجوے مقصود میں پامردی، یک سوئی اور لگن کی شدت کی، اور خوش خواری، تباہی، جان پر جارحیت اور معصومیت کی برہادی کی بھی۔ ایسا سفاک شعر اور اجتماع ضدین کا یہ اسلوب، خود میر کے یہاں کہیں اور نہیں ملتا، دوسروں کا تو ذکر ہی کیا ہے۔

صحفی نے البتہ میر کے شعر کی گویا شرح ایک غیر معمولی شعر میں لکھ دی ہے۔

وہ آہو ے رمیدہ مل جائے تیرہ شب گر

کتا ہوں شکاری اس کو بھیجوڑ ڈالوں

صحفی نے میر کے شعر کو کھول دیا یعنی (Decode) کر دیا ہے، لیکن ایسا نہیں کہ ان کے یہاں سب کچھ سچ پر ہے۔ مشرق و مغرب دونوں کے عوام میں عقیدہ ہے کہ بعض لوگ رات کو جانور کا روپ دھار کر انسانوں اور جانوروں کے شکار کو نکلے ہیں۔ انگریزی میں اس کا نام (Lycanthropy) ہے۔ انگلستان اور مغربی یورپ کے بعض ملکوں میں عقیدہ ہے کہ ایسے لوگ بھیڑیے کی شکل بنا لیتے ہیں اور انھیں (Werewolf) کہا جاتا ہے۔ مشرقی یورپ میں یہ عقیدہ کہتے اور لکڑ بگھے کے بارے میں ہے اور انھیں (Werhound) اور (Werchyna) کہا جاتا ہے۔ جم کاربٹ (Jim Corbett) نے لکھا ہے کہ ہرے ملک میں بھی عقیدہ شیر کے بارے میں ہے، اور کمایوں کی پہاڑیوں، جنگلوں میں یہ عقیدہ عام تھا کہ بعض شیر، جو شکاریوں کے مارے نہیں مرتے، دراصل انسان یا دیوتا ہیں جو شیر کا روپ دھار کر جنگلوں میں بغرض شکار گھومتے پھرتے ہیں۔ ایسے ہی ایک شیر کا ذکر کاربٹ نے اپنی کتاب ”مندر کا شیر“ (The Temple Tiger) میں کیا ہے۔ صحفی کا شکار عاشق بلکہ معشوق/آہو بھی بالکل صاف صاف Lycanthropy کی مثال معلوم ہوتے ہیں۔

میر اور صحفی کے شعروں میں جو مضمون ہے، اس کی صرف ایک اور مثال سے میں واقف

ہوں۔ صاحب کا شعر ہے۔

دل بہ پاکی دامان غنچہ ی لرزد
کہ بلبلان ہمہ مستند و باغباں تنہا
(میرادل غنچہ کی پاک دامانی کے بارے
میں لرز رہا ہے، کیونکہ بلبلیں سب کی سب
مست ہیں اور باغباں اکیلا ہے۔)

اس شعر کی شدید ڈرامائی کیفیت، اس کی فضا میں خوف و دہشت و خطرہ (Menace) کا رنگ، اس کا ایجاز بیان، ان چیزوں کی وجہ سے میر و مصطفیٰ کے شعر اس کے سامنے پیچھے پڑ گئے ہیں۔ لیکن میر کے شعر میں زیر سطح جو خوف ناک اور جوالیہ ہے، اور مصطفیٰ کے یہاں Lycanthropy کا جو تاثر پہلو ہے، ان کی باعث میر و مصطفیٰ کے اشعار کچھ کم دہشت ناک نہیں۔ اور شکاری کتے کے مضمون میں نئی ایجاد کا اعزاز تو میر کو ہے ہی۔ ایسے شعروں کی روشنی میں میرا یہ عقیدہ اور مستحکم ہو جاتا ہے کہ کلاسیکی غزل کا مطالعہ اپنی تحفظات کو ترک کئے بغیر ممکن نہیں۔ کیونکہ ہمارے بزرگ تو بہر حال شعر کہتے وقت ان تحفظات میں بند نہ تھے خواجہ منظور حسین مرحوم جیسے لوگ اس بات سے آگاہ نہ ہونے کے باعث غزل کے اشعار کی تاویل طویل کرنے پر خود کو مجبور پاتے تھے۔ بھلا جو لوگ ایسے شعر غزل میں کہہ دیتے ہوں انہیں انگریزی کی برائی کرنے کے لئے معشوق کے گورے پن، اور سکھ کی برائی کرنے کے لئے معشوق کی زلف و راز جیسی ٹیٹوں کی آڑ لگانے کی کیا ضرورت تھی؟ عسکری صاحب اس حقیقت سے آگاہ تھے، اسی لئے انہوں نے خواجہ صاحب مرحوم سے ان کی زندگی ہی میں سختی سے اختلاف کیا۔ خواجہ منظور مرحوم کے خیالات پر مزید بحث کے لئے ملاحظہ فرمائیے۔

۳۵۶/۱۰

۳۷۹/۳ معشوق کا ذہن ہونا، یا عاشق کا مدعا سمجھنے میں تیز ہونا، یہ مضمون نیا نہیں ہے۔ میر نے اس میں دو خوبیاں مزید پیدا کی ہیں۔ ایک تو یہ کہ معشوق کی تیزی ذہن اور روشنی طبع تا عید غیبی یا عطیۃ خداوندی ہے۔ گویا حسن کی طرح ذہانت اور ذکاوت بھی معشوق کا حصہ ازلی ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ جب وہ ہونٹ کے پلٹے ہی بات کی نہ کو پہنچ جاتا ہے تو پھر دیر کس بات کی ہے؟ وہ عاشق / مستحکم کا مدعا سمجھ کیوں نہیں جاتا؟ اس کا

جواب یہ ہے کہ بیجہ رعب حسن، یا بیجہ اضطراب و بے ہوشی، یا بیجہ از خود رقی، حکلم کو معشوق کے سامنے
 یارے لب کشائی نہیں۔ اگر عاشق منہ کھولتا تو معشوق بات کو فوراً سمجھ لیتا۔ اس معنی کی رو سے مصرع ہانی
 میں ماضی بول کر حال نہیں مراد لی ہے (جیسا کہ اردو میں عام ہے۔ مثلاً ”اگر وہ آیا تو آپ سے ضرور ملے
 گا۔“) بلکہ مصرع ہانی میں فعل کا صیغہ تمنائی ہے کہ اگر ہونٹ ذرا سا بھی مل سکتے تو وہ میری بات (یعنی میرا
 اصل مدعا) فوراً سمجھ لیتا۔ ”بات کی تہ پا جانا“ یہاں بہت خوب ہے، کیونکہ اس میں اشارہ ہے کہ اصل
 بات (درخواست وصل، یا اظہار عشق) صاف صاف نہ کہی جائے گی، اشاروں کنایوں میں ادا ہوگی۔
 ”ذکا“ بمعنی ”ذکاوت“ دلچسپ لفظ ہے، کہ اسی مادے (ذکا و) سے ذکا (بالقسم) بھی ہے،
 جس کے معنی ہیں ”سورج۔“ بات کی تہ کو پا جانے، معاملے کے روشن ہو جانے کے اعتبار سے یہاں ”ذکا“
 بمعنی ”سورج“ پڑھنا بھی خوب ہے۔ ”تائید ادھر کی ہے“ بھی بڑا عمدہ روزمرہ ہے۔

۴۸۰

مرا شعر اچھا بھی دانستہ ضد سے
کسی اور ہی کا کہا جاتا ہے

۴۸۰/۱ حالی نے ”یادگار غالب“ میں لکھا ہے کہ ایک بار آزرده کے سامنے کسی نے یہ شعر پڑھا۔

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ ایک گجڑنا عتاب میں

آزرده نے بہت تعریف کی۔ چونکہ آزرده بقول حالی غالب کا رنگ سخن پسند نہ کرتے تھے، اس لئے جن صاحب نے یہ شعر سنایا تھا انھوں نے جب یہ بتایا کہ یہ شعر تو غالب کا ہے جنھیں آپ ناپسند کرتے ہیں، تو آزرده نے کہا کہ اس میں مرزا نوشہ کا کیا کمال ہے، یہ شعر تو خاص ہمارے انداز کا ہے۔ آزرده کی ڈھٹائی ایک طرف، لیکن حالی نے یہ واقعہ دوبار لکھا ہے، ایک بار شعر کے ساتھ اور ایک بار بغیر شعر نقل کئے۔ حالی معتبر آدمی تھے، اس لئے ان کے بیان پر یقین کئے ہی بنے۔ ورنہ کسی معمولی غیر محتاط شخص کا یہ بیان ہوتا تو گمان گذر سکتا تھا کہ میر کا شعر دیکھ کر کسی نے من گڑھت اڑا دی ہے۔ اس وقت تو یہی کہنا پڑتا ہے کہ ڈھیٹ، نا انصاف شخص کی نفسیات کی بہت خوب تصویر تو اس شعر میں ہے ہی، لیکن یہ بھی ایک طرح کا کشف ہی ہے کہ شعر میں جو بات کہی گئی ہے وہ واقعی رونما ہوئی۔ محمد حسین آزاد نے، وق کے کشف کے بارے میں بہت سے واقعات ”آب حیات“ میں لکھے ہیں۔ آزاد نے دعویٰ تو نہیں کیا ہے، لیکن ان کا مافی الضمیر یہی ہے کہ ذوق کو صاحب کشف اور ولی اللہ سمجھا جائے۔ میں میر کے بارے میں ایسا کوئی دعویٰ نہیں کرتا، لیکن غالب کے شعر اور آزرده کے رد عمل کا پس منظر اس شعر کی دلچسپی اور چرے پرے پن میں اضافہ ضرور کرتا ہے۔

دوان ششم ردیفی

۳۸۱

زمین اور ہے آسمان اور ہے
جب آقا قاتل مہمان اور ہے

۱۳۷۰

نہ وے لوگ ہیں نہ اجتماع وہ
جہاں وہ نہیں یہ جہاں اور ہے

نہ ان لوگوں کی بات سمجھی گئی
یہ خلق اور ان کی زباں اور ہے

تھے گو کہ صد رنگ ہو مجھ سے کہیں
مری اور اک مہرباں اور ہے

ہوا رنگ بدلے ہے ہر آن میر
زمین و زمان ہر زمان اور ہے

۳۸۱/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں۔ اسے عزل کی صورت بنانے کے لئے رکھا گیا ہے۔
 ”آساں“ اور ”ساں“ کے قافیوں پر ”استاذ“ قسم کے لوگ ایٹھے خفی کا حکم لگائیں گے۔ لیکن جیسا کہ ہم
 غزل ۲۵۵، ۲۵۱، ۲۳۹ وغیرہ پر دیکھ چکے ہیں، میر نے ایسے قافیوں کو بے تکلف رد کر رکھا ہے۔ غالب تک
 کے یہاں ”آساں“ اور ”ساں“ کی مثال موجود ہے۔ لیکن بعض ”استاذ لوگ“ جنہیں روح شعر سے کوئی
 مس نہیں، اور جن کی دوکان کی رونق کچ بجی اور بد مذاقی سے ہے، یہی کہے جائیں گے کہ ”پرانے
 اساتذہ“ کا حکم ہے کہ ”ساں“ اور ”آساں“ میں ایٹھے خفی ہے۔ ہماری شاعری میں غیر ضروری قید و بند کا
 آغاز انیسویں صدی کے ربح آخر میں حالی وغیرہ کے رد عمل میں شروع ہوا، کہ اگر شاعری اسی کا نام ہے کہ
 برکھارت اور حب وطن پر نظمیں کہی جائیں، تو ہماری طرف سے استاد کی کا معیار یہ ہے کہ شاعری کو بطور
 ”قرن“ اور بھی سخت اور تعمیر نا پذیر بنادیا جائے۔ یعنی نئے خیالات سے محفوظ رہنے کا طریقہ یہ ہے کہ اپنے
 دائرے کو اور بھی تنگ کر لیا جائے۔

اب میر کے مطلع کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ ”آٹھ آٹا“ (بروزن فعلن فعلن) دلچسپ
 ہے، کیونکہ یہ عربی تلفظ کے مطابق ہے۔ اردو میں بروزن فعلن فعلن بولتے بھی ہیں اور لکھتے بھی ہیں، یعنی
 آٹا آٹا، لیکن میر نے اور جگہ بھی آٹھ آٹا ہی لکھا ہے۔

نیا آٹا قاتا اس کو دیکھا
 جدا تھی شان اس کی ہر زماں میں

(دیوان دوم)

زیر بحث مطلع پر دیوان دوم کے شعر کا کچھ اثر یقیناً ہے۔ لیکن مطلع میں بات مبہم رکھی ہے۔ بظاہر فنسے کی سی
 کیفیت کا تذکرہ ہے، یا پھر مراقبہ کے عالم کا حال ہے۔ لیکن بحیثیت مجموعی شعر میں وہ زور نہیں جو حسن
 مطلع میں ہے۔ دیوان دوم کا شعر بظاہر سورۃ رحمن کی آیت کل یوم ہوفی شان کے مضمون پر ہے۔
 درحقیقت ایسا ہے نہیں۔ آیہ شریفہ میں ”شان“ اپنے اصل معنی میں ہے۔ اس کا ترجمہ حضرت مولانا
 اشرف علی صاحب تھانوی نے یوں لکھا ہے: ”وہ ہر وقت کسی نہ کسی کام میں رہتا ہے۔“ ”این۔ بے واؤر
 نے یوں ترجمہ کیا ہے:

Every day some new task employs him.

میر کا شعر صوفیوں کے اس مضمون پر مبنی ہے کہ اللہ تعالیٰ کا کوئی اسم بھی معطل نہیں ہوتا۔ کائنات ہر وقت فنا ہوتی اور پھر وجود میں آتی رہتی ہے۔ زیر بحث مطلع میں بدلتے ہوئے داروات اور دل پر گزرنے والے (یا چشم تحیل میں پھرنے والے) نئے نئے معاملات کا ذکر ہے۔ یا ممکن ہے یہاں کسی ڈنچی داروات کا ذکر ہو، مثلاً کسی Drug Psychodelic تیز Drug کھالینے کے بعد دماغ محسوس کرتا ہے کہ کوئی نئی دنیا ہمارے سامنے ہے۔ اگر ایسا ہے تو یہ شعر غیر معمولی ٹھہرے گا۔

۴۸۱/۲ ”اجماع“ کے معنی ہیں ”جمع ہونا“ فقہ میں ”اجماع ملت“ کے معنی ہیں ”کسی بات پر ملت اسلامیہ کا متفق ہو جانا۔“ حدیث پاک میں ہے کہ میری امت کبھی کسی بات پر غلط متفق نہ ہوگی لا یجتمع امتی علی الضلالة او کما قال رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم۔ لہذا بہت سے مسائل پر فیصلہ اجماع ملت کے حوالے سے ہوا ہے۔ شعر زیر بحث میں دونوں معنی مناسب ہیں۔ ایک تو یہ کہ اب ویسے لوگ نہیں رہ گئے جیسے پہلے زمانے میں تھے۔ اب اس طرح کے مجمع الفاعل کہاں، لوگوں کا دیا مجمع کہاں جیسا پرانے زمانے میں تھا۔ دوسرے معنی یہ کہ اب لوگوں کا کسی بات پر اتفاق اس طرح نہیں ہوتا جیسے گزشتہ دنوں میں ہوتا تھا۔ دوسرے مصرعے میں ایک عام سی بات کو (اب دنیا بدل گئی ہے) بڑے ڈرامائی لیکن انکشافی انداز میں کہا ہے (یعنی ڈرامے کا وہ انداز نہیں کہ کوئی شخص کسی کو مخاطب اور متوجہ کر کے کہے۔) ”جہاں“ کی تکرار سے کئی فائدے اٹھائے ہیں۔ اگر صرف یہ کہتے کہ ”جہاں وہ نہیں“ یا ”جہاں اور ہے“ تو محض زمانی اور حالی تغیر کا مفہوم ہوتا۔ (یہ) جہاں وہ (جہاں) نہیں یہ جہاں (کوئی) اور (جہاں) ہے، کہنے سے سراو یہ بھی نکلتی ہے کہ ہم/تم یا ہم سب اپنی مانوس دنیا سے اٹھا کر کسی اور ہی دنیا میں منتقل کر دیئے گئے ہیں۔ یا پھر تبدیلی کے مفہوم کو محض زمانی اور حالی تبدیلی سے زیادہ پر زور بنا کر کہا ہے کہ تبدیلی ایسی ہے گویا دنیا کی ماہیت ہی بدل گئی، اس کی مت ہی بدل گئی۔ گویا یہ دنیا وہ دنیا ہی نہیں جس میں ہم پیدا ہوئے تھے اور رہتے آئے تھے۔ سو خالذ کر معنی میں تشبیہی کیفیت ہے۔ اول الذکر معنی میں استعاراتی کیفیت ہے۔ تشبیہ بعض اوقات استعارے سے زیادہ پر زور ہوتی ہے، کیونکہ استعارے کے مضمرات پر غور کرنا پڑتا ہے۔ تشبیہ اپنی بات صاف صاف کہہ دیتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ خود تشبیہ بعض اوقات استعارے کا سہارا لیتی ہے، کیونکہ استعارہ پوری زبان میں جاری ہے، اور طرح طرح کے میس

بدل کر متن میں درآتا ہے۔

شعر زیر بحث میں روزمرہ کا استعمال بھی بہت خوبی سے ہوا ہے۔ یہ کہیں نہیں کہا کہ گزشتہ زمانے کے مقابلے میں اس زمانے کا ذکر ہے۔ لیکن فحوائے کلام میں ایسا ہے (اب نہ وہ لوگ ہیں، نہ وہ مجھے) کہ صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ گزرے ہوئے زمانے کو موجودہ زمانے پر فوقیت دی گئی ہے۔ کمال فن یہ ہے کہ یہ امکان پھر بھی رکھ دیا ہے کہ شاید یہ سوتے جاگتے کا قصہ جیسی بات ہے، کہ شکلم کو واقعی اٹھ کر کسی اور زمانے یا کسی اور دنیا میں ڈال دیا گیا ہے۔ اقبال کا شعر یاد آتا لازمی ہے۔

شاید کہ زمیں ہے وہ کسی اور جہاں کی

تو جس کو سمجھتا ہے فلک اپنے جہاں کا

توقع تو نہیں کہ اقبال کو میر کا شعر معلوم رہا ہو، اور اقبال کا شعر ان کے نظام فکر سے بالکل ہم آہنگ بھی ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ میر کے شعر کے مضمرات میں اقبال کا شعر بھی شامل ہے۔

”اجماع“ کے ایک معنی ”عزم کرنا“ بھی ہیں۔ یہ معنی اردو میں نہیں دیکھے گئے، لیکن زیر بحث شعر میں یہ معنی لگائے جائیں تو ایک پہلو یہ لگتا ہے کہ اب لوگوں میں وہ عزم نہیں۔ اس سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ اس زمانے کے لوگوں میں معشوق کے لئے عزم نہیں، لوگوں کے دل بچھے ہوئے ہیں۔ ان میں عزم کی کمی ہے۔ صائب نے عزم سفر اور سوداے عشق کو ایک ساتھ باندھا ہے۔

ہم چو عزم سفر بند کہ در ہر دل ہست

رقص سوداے تو در ہر سرے نیست کہ نیست

(کوئی سراپا نہیں جس میں تیرا سودا رقصاں نہ

ہو جیسے ہندوستان کے لئے عزم سفر، کہ ہر دل

میں ہے۔)

اردو میں ”اجماع“ کو ”خاطر“ اور ”طبیعت“ کے ساتھ ”جمعیت، اطمینان، یکسوئی“ کے معنی

میں البتہ بولتے ہیں۔ یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں، کہ اب لوگوں میں وہ جمعیت خاطر نہیں رہ گئی۔

۳/۲۸۱ بظہر یہ شعر ۱/۲۸۱ سے مربوط معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ایسا ہے نہیں، کیونکہ شعر کثیر المعنی ہے، اور

گزشتہ سے مربوط کرنے پر اس کے معنی محدود ہو جائیں گے۔ ایک معنی تو یہ ہیں کہ ان لوگوں کی بات ہماری سمجھ میں نہیں آتی یعنی زور اس بات پر ہے کہ ان لوگوں کی بولی، طور طریقے، ہم لوگوں سے مختلف ہیں۔ اور جو لوگ مختلف ہوتے ہیں وہ برے یا کم تر سمجھے جاتے ہیں۔ تہذیبوں کا عام طریقہ ہے کہ جو رسوم و رواج اپنے مقامی رسوم و رواج سے مختلف ہوتے ہیں، انہیں برا سمجھا جاتا ہے۔ ہر تہذیب اپنے اقتدار کو مطلق درست سمجھتی ہے۔ لہذا اگر ان لوگوں کی بات ہماری سمجھ میں نہ آئی، تو اس میں قصور انہیں لوگوں کا ہے۔ ”خلق“ بمعنی ”لوگ“ تو ہے ہی، لیکن اس میں ”خلقت“ (معنی پیدائش، لہذا طینت، فطرت) کا بھی اشارہ ہے۔ یعنی یہ لوگ ہم سے مختلف پیدا کئے گئے ہیں۔ لہذا اگر ہم نے ان کی بات نہ سمجھی تو کچھ عجیب نہیں۔ ان لوگوں کی بناوٹ ہی اور ہے، یہ شاید کسی اور اصول کے تحت تخلیق کئے گئے ہیں۔ ہمیں ان لوگوں سے کیا لینا دینا۔

مندرجہ بالا معنی کی رو سے ”ان لوگوں کی بات نہ سمجھی گئی“ کے معنی ہیں ”ان لوگوں کی بات سمجھ میں نہ آئی“۔ اردو میں فعل مجہول کا استعمال کم ہوتا ہے، اور اس میں بھی اکثر براہ راست معروف کا مفہوم ہوتا ہے۔ حسن کلام کے لئے معروف کی جگہ مجہول لکھ دیتے ہیں۔ مثلاً غالب نے فقہ کے نام لکھا ہے (اگست ۱۸۵۰) ”یہ واسطے تمہارے معلوم رہنے کے لکھا گیا ہے“۔ یہاں معنی یہ ہیں کہ ”میں نے یہ باتیں تمہاری معلومات کے لئے لکھی ہیں۔“ اسی طرح، میر کے مصرع اول کو بھی صیغہ معروف کے معنی میں قرار دے کر یہ مفہوم نکال سکتے ہیں کہ ان لوگوں کی باتیں ہی سمجھ میں آنے کے قابل نہ تھیں۔

دوسرے معنی کی رو سے قصور سننے والوں کی جہم کا ہے، کہ انہوں نے نووارد لوگوں، یا انہی لوگوں، یا انہی بات کہنے والوں کی بات سمجھی نہیں۔ نہ انہوں نے کوشش کی کہ ان کی باتیں سمجھ سکیں، اور نہ وہ اس بات کو سمجھ پائے کہ یہ لوگ کسی اور ملک یا تہذیب یا طرز فکر کے لوگ ہیں۔ ان کی بات سمجھنے کے لئے کوشش یا خاص تیاری کی ضرورت ہے۔ ان معنی کی رو سے تاثر کچھ ایسا بنتا ہے کہ وہ لوگ جن کی بات نہیں سمجھی گئی، کوئی خاص پیغام لائے تھے، یا ان کے پاس کوئی خاص علم یا عقل کی دولت تھی۔ ان کی بات نہ سمجھنے والوں نے اس پیغام یا علم یا عقل کی بات حاصل کرنے کا موقع کھو دیا۔ کسی نے کیا خوب کہا ہے۔

سوار دولت جاوید بر گزار آمد

عنان او نہ گرھند از گزار برفت

(دولت جاوید کا سوار شائع عام پر آیا۔

لوگوں نے اس کی عنان نہ پکڑی۔ وہ

آگے بڑھ گیا۔)

اوپر جو معنی بیان کئے گئے ان کی روشنی میں غالب اور حالی کے شعر پڑھیں۔ غالب۔

بیاد یہ گر ایں جا بود زباں دانے

غریب شہر سخن ہائے گفتنی وارد

(اگر یہاں کوئی زباں داں ہو تو اس کو

بلوؤ۔ شہر میں ایک اجنبی ہے اور اس کے

پاس کہنے کی کچھ باتیں ہیں۔)

غالب پر میر کا پرتو ہے، اور غالب کا سایہ حالی پر ہے۔

کوئی محرم نہیں ملتا جہاں میں

مجھے کہتا ہے کچھ اپنی زباں میں

یہ مضمون میر نے بھی کئی بار بیان کیا ہے۔ مثلاً۔

رہی نہ گفتہ مرے دل میں داستاں میری

نہ اس دیار میں سمجھا کوئی زباں میری

(دیوان اول)

کس کس ادا سے رنجنے میں نے کہے دلیک

سمجھا نہ کوئی میری زباں اس دیار میں

(دیوان سوم)

میر کے زیر بحث شعر میں دونوں معنی کی رو سے ہلکی سی تلخی اور مایوسی ہے۔ اور اگر یہ فرض کریں

کہ معنی اول کا مکمل عاشق ہے، تو اور ایک پہلو پیدا ہوتا ہے۔ عاشق کے سامنے لوگوں نے کچھ شرطیں

رکھیں، یا اس سے کچھ مطالبے کئے۔ مثلاً شرط یہ رکھی کہ اگر تم عشق ترک کر دو تو ہم تمہیں بہت دولت دیں

گے۔ یا اگر شہر میں رہنا منظور ہے تو عشق ترک کر دو۔ یا مطالبے کچھ اس طرح کے کئے کہ تم معشوق کا نام

لینا چھوڑ دو، یا تم معشوق کی گلی میں جانا چھوڑ دو۔ اس پر عاشق اپنے دل میں کہتا ہے کہ یہاں کے لوگ کسی اور مٹی کے بنے ہیں، ان کی زبان ہی کچھ اور ہے۔ خدا معلوم یہ کیا کہہ رہے ہیں، میری سمجھ میں تو کچھ آیا نہیں۔ ان معنی کی رو سے شعر میں تلخی اور زیادہ ہو جاتی ہے، اور عاشق بطور انجینی اور غیر (Outsider) کا کردار مزید مستحکم ہو جاتا ہے۔

۴۸۱/۴ شعر کا مخاطب معشوق بھی ہو سکتا ہے، کوئی عام شخص بھی، اور کوئی برسر اقتدار شخص، مثلاً کوئی حاکم وغیرہ بھی۔ مصرع ثانی کے ابہام کی وجہ سے کئی معنی ممکن ہیں۔

(۱) ایک اور مہربان (شخص) ہے جو میرا مخالف ہے۔ یہاں ”مہربان“ طنزیہ ہے۔ ”مری اور ہوتا“ بھی طنزیہ ہو سکتا ہے، جس طرح ”مہربان“ طنزیہ ہے۔ یا پھر یہ ”طرف ہوتا“ کا ترجمہ ہو سکتا ہے۔ ”طرف ہوتا“ کے بھی دونوں معنی درست ہیں۔ (۱) مخالف ہونا، مقابل ہونا، جھڑنا اور (۲) عام معنی، یعنی ساتھ ہونا، ہم خیال ہونا۔ ”اک مہربان اور ہے“ کے بھی دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) ایک مہربان مزید ہے، یعنی تم تو ہو ہی، لیکن ایک اور شخص بھی ہے۔ (۲) ایک شخص جو تم سے بھی زیادہ مہربان ہے۔ ”مہربان“ کے دونوں معنی ہر صورت میں برقرار رہتے ہیں۔

(۲) تم میرے ہزار مخالف ہو، لیکن میرا ایک مہربان اور ہے (جو تم پر، تمھاری تمام دشمنی پر، بھاری ہے۔)

(۳) اے مہربان! میری طرف ایک اور شخص ہے۔ یہاں ”طرف“ کے دونوں معنی ممکن ہیں۔

(۴) ”مہربان“ کو طنزیہ فرض کرنے سے ایک معنی اور نکلتے ہیں، کہ تم کو مجھ سے ہزار کینہ ہو، لیکن پھر بھی میرا ایک دشمن اور بھی ہے۔

مصرع اولیٰ میں بھی ”صدرنگ“ دلچسپ ہے۔ ”رنگ“ بمعنی ”طرح“ کے اعتبار سے ”صدرنگ“ کے معنی ہوئے ”سو طرح“، یعنی تم چاہے طرح طرح سے مجھ سے دشمنی کرو۔ اگر ”صدرنگ“ کے معنی ”سورنگوں والا“ لیا جائے (ملاحظہ ہو ۲۸۹/۴) تو مراد ہوئی ”ایسی دشمنی جس کے سورنگ ہوں۔“ اگر ”صدرنگ“ کو خطابیہ قرار دیں تو معنی ہوئے ”اے (معشوق) صدرنگ“، یعنی ”اے وہ جو صدرنگ“

ہے، نئی نئی شان اور نئے نئے روپ والا ہے۔

”کیس بمعنی ”کینہ“ بھی ہے، اور بمعنی ”جنگ، دشمنی“ بھی۔ غرض کہ اس شعر میں ہر لفظ معمول سے زیادہ معنی دے رہا ہے۔ پھر معنی کے اعتبار سے شعر کا لہجہ بھی بدلتا ہے۔ اگر ”مہربان“ طنزیہ ہے، تو لہجے میں ایک مایوسی، کچھ غمی، اور نظام عالم میں انصاف کی کمی کا تھوڑا سا شکوکہ ہے۔ یعنی مخاطب (مشتوق یا کوئی شخص) دشمنی میں کیا کم تھا، اور میری برائی میں کون سی کمی کر رہا تھا کہ ایک اور دشمن میرے برسرِ کس ہوا۔ ایک چٹنی کہاوت ہے کہ اگر تمھارے نو سونا نوے دوست ہیں اور ایک دشمن، تو بھی تمھارا وہ دشمن تمھیں ہر جگہ دکھائی دے گا۔ کچھ ایسا ہی عالم اس شعر میں ہے۔ اگر ”مہربان“ اپنے اصل معنی میں ہے، تو شعر کے لہجے میں درویشانہ اعتماد، توکل علی اللہ، اور عزم و وقار ہے۔

ایک سوال یہ اٹھتا ہے کہ دوسرا شخص کون ہے جو محکم کا دشمن ہے؟ یعنی ایک دشمن تو دہی شخص ہے جس سے خطاب کیا جا رہا ہے۔ اور دوسرا وہ جس کا تذکرہ مصرع ثانی میں ہے۔ تو وہ دوسرا دشمن کون ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ دوسرا دشمن تقاضا و قدر، آسمان، دوست نما دشمن، کوئی بھی مخالف، ہو سکتا ہے۔ یا اگر مصرع اولیٰ کا مخاطب مشتوق نہیں، بلکہ موخر الذکر کی طرح کی کوئی ہستی ہے، تو مصرع ثانی میں دشمن مشتوق ہو سکتا ہے۔ غرض عجب رنگارنگ امکانات ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ کائنات میں انسان پھر ایک اجنبی یعنی غیر (Outsider)، اور غیر قوتوں کا ہدف معلوم ہوتا ہے۔ میر نے حسب معمول رواروی میں گہری بات کہہ دی ہے۔ انسانی الجیے کا نچوڑ اس شعر میں آگیا ہے۔

۸۸۱/۵ ”ہوا کا رنگ بدلنا“ لغات میں نہیں ملا۔ ”آصفیہ“ میں ”ہوا کا رنگ رنگ دیکھنا“ ضرور درج ہے۔ یوں اس کا اندراج کچھ ایسا ضروری بھی نہیں، کہ ”ہوا“ بمعنی ”زمانہ، وقت“ اور ”رنگ“ بمعنی ”کیفیت، حالت“ عام ہے۔ لیکن جب ”ہوا پھرنا“، ”ہوا کا رخ بدلنا“ وغیرہ درج ہو سکتے ہیں تو ”ہوا کا رنگ بدلنا“ بھی شمول کا حق رکھتا ہے۔ میر اسے پہلے بھی باندھ چکے ہیں۔

ہے آگ کا سا نالہ، کاہش فزا کا رنگ

کچھ اور صبح دم سے ہوا ہے ہوا کا رنگ

(دیوان دوم)

شعر میں معنی کی کوئی خاص خوبی نہیں، سوائے اس کے کہ زمین و زمان دونوں ہوا کے رنگ کے ساتھ بدلتے ہیں۔ یا یہ کہ زمین نہ زمان ہر آن بدلتے ہیں، اس کی خبر میں ہوا کے بدلتے رنگ سے ملتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ زمین بھی ہر لمحہ بدلتی ہے، اور زمان بھی ہر لمحہ بدلتا ہے۔ یعنی زمان نہ صرف اپنے گزرنے کے باعث بدلتا رہتا ہے، بلکہ یہ بھی کہ اس کی نوعیت بھی بدلتی رہتی ہے۔ ہر اقلیدس کا قول میر کو ضرور معلوم ہو گا کہ ہم ایک ہی ندی میں دوبارہ قدم نہیں رکھتے۔ (اس سلسلے میں ۲۴۳/۱ ملاحظہ ہو۔) زمان کا ہر زمان بدلنا بھی خوب روزمرہ ہے۔ لیکن شعر کی اصل قوت اس کی شورا انگیزی اور کیفیت میں ہے۔ اگر اس شعر کو عالم پر رائے زنی قرار دیں تو یہ شورا انگیز ہے اور اگر اسے تبدیل حال اور انسانی زندگی کے ضعیف البیان ہونے کے مضمون پر مبنی قرار دیں تو کیفیت کا پلہ بھاری ہے۔ رنگ ہوا پر مزید اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۳۶۳/۱۔

جناب حنیف نجمی نے مطلع کیا ہے کہ ”زمان“ کے ایک معنی ”آسمان“ بھی ہیں اور ”غیاث“ کے حوالے سے انھوں نے لکھا ہے کہ جب ”زمان“ بمقابلہ ”زمین“ آئے تو وہاں ”زمان“ کے معنی آسمان ہوتے ہیں۔ اس نکتے کی روشنی میں شعر مزید معنی خیز اور شورا انگیز ہو جاتا ہے۔ جناب نجمی کی نکتہ سنجی لائق داد ہے۔

۴۸۲

۱۲۷۵ دیرانی بدن سے مرا جی بھی ہے اداس
منزل خراب ہودے تو مہمان کیا رہے

۴۸۲/۱ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے۔

ہر یک مکان کو ہے مکیں سے شرف اسد
بچنوں جو مر گیا ہے تو جنگل اداس ہے

غالب کے شعر میں جنگل کی اداسی کا مضمون تازہ ہے اور کیفیت سے بھرپور بھی۔ عام طور پر غالب کے یہاں کیفیت کم ہے۔ وہ تجرید کے شاعر ہیں، اور تجرید میں کیفیت بہت کم ہوتی ہے۔ محولہ بالا شعر میں کیفیت کے ساتھ دعویٰ اور دلیل نے بھی خوب رنگ پیدا کیا ہے۔ دلیل اگرچہ موضوعی (Subjective) ہے، لیکن جذباتی اثر (= کیفیت) سے اس قدر بھرپور ہے کہ اس بات کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ میر کے زیر بحث شعر میں دلیل مکمل اور معنی خیز ہے۔ ”منزل“ بمعنی ”اترنے، ٹھہرنے کی جگہ“ بھی ٹھیک ہے، اور ”منزل“ بمعنی ”گھر، رہنے کی جگہ“ بھی ٹھیک ہے۔ پہلی صورت میں ”رہے“ کے معنی ہوں گے ”قیام کرے، ٹھہرے (سراے میں۔)“ دوسری صورت میں معنی ہوں گے ”رہنا پسند کرے، مزید رکنا پسند کرے (گھر میں۔)“ دونوں صورتوں میں ”مہمان“ کا استعارہ بھی بالکل درست ہے۔ پہلی صورت میں معنی ہوں گے کہ جسم ایک مہمان سرا ہے۔ مہمان (جی، میرا دل، معشوق) یہاں چند دن ٹھہرنے کی نیت سے آیا تھا۔ لیکن یہ مہمان سرا اس قدر دیران ہو چکی ہے کہ مہمان اس میں ٹھہرنا پسند نہیں کرتا۔ اب اگر ”مہمان“ بمعنی ”دل“، ”جی“ ہے، تو مراد یہ ہوئی کہ میرا دل / جی ٹھہرنا نہیں۔ قرار نہیں پاتا۔ اور قرار پائے / ٹھہرے بھی تو کیسے، جب بدن اتنا دیران ہو چکا ہے کہ اس میں ٹھہرنے کی جگہ نہیں۔ ان معنی کی رو سے جی ٹھہرنا = قرار پانا کو لغوی معنی دے کر استعارہ معکوس پیدا کیا ہے۔ دوسرے معنی یہ نکلے کہ جی اب جا

رہا ہے (جان نکل جا رہی ہے) کیونکہ بدن اتنا دیران ہو چکا ہے، کہ جان، جو ہر حال عارضی چیز ہے (جسم میں مہمان کی طرح ہے) ایسے اجڑے ہوئے گھر میں مزید رہنا پسند نہیں کرتی۔

اگر ”ہودے“ کو ”ہورہی ہو“ / ”ہو جائے“ کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ نکلا کہ جب بدن کی بہتی خراب ہو رہی ہو یا کسی باعث (مثلاً لوٹ مار، تاراج وغیرہ) خراب ہو جائے تو اس میں مہمان کہاں سے آکر رہے گا؟

اگر ”جی“ کو مہمان نہ فرض کریں، بلکہ جی اداس ہونے کو محض طبیعت کی اداسی، اور عام نفسیاتی صورت حال فرض کریں، تو ”مہمان“، بمعنی ”معشوق“ یا بمعنی ”جان“ بہتر ہوگا۔ یعنی میں اداس ہوں کہ اس اجڑے گھر میں معشوق کیا آکر ٹھہرے گا۔ یا پھر ایسے اجڑے بدن میں میری جان بھلا کیوں رہنا پسند کرے گی؟

اگر اس مفہوم پر زور دیں کہ ”بھلا مہمان ایسے اجڑے گھر میں کیوں رہیں / رہے؟“ تو مراد یہ بنتی ہے کہ ایسے گھر میں مہمان تو کیا، لیکن غیر لوگ، شیطان، اجنبی لوگ، اپنا قبضہ عاصبانہ جمانے والے، وہ جائیں تو رہ جائیں۔ لہذا بدن جب اجڑ جائے تو اس میں کسی مطبوع مہمان کے آنے یا ٹھہرے رہنے کا امکان ختم ہو جاتا ہے۔ ان معنی کی رو سے مصرع اولیٰ میں ”میرا جی بھی ہے اداس“ زیادہ معنی خیز ہو جاتا ہے کہ بدن ”سنسان، اداس تو ہے ہی، میرا جی بھی اداس ہے کہ ایسے گھر میں اب کون ٹھہرے گا۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ ”دیرانی بدن“ سے کیا مراد ہے؟ ”دیرانی“ کے ایک معنی ”اداسی، بربادی، ابتیری“ بھی ہیں اسی طرح، ”اجڑی صورت“، ”اجڑا چہرہ“ ایسا شکل صورت کو کہتے ہیں جو یا تو اپنا حسن کھو چکی ہو، یا جو بناؤ سنگار سے عاری، اداس اداس ہو۔ ”اجڑا ہوا بدن“ یا ”دیران بدن“ لغات میں نہیں ملا، لیکن عادل منصوری نے ہمارے زمانے میں بڑی خوبی سے لکھا ہے۔

شاید کوئی چھپا ہوا سایہ نکل پڑے

اجڑے ہوئے بدن میں صدا تو لگائیے

لہذا ”دیران بدن“ کے معنی ہوئے ایسا بدن جو اپنی شادابی، قوت اور شان کھو چکا ہو۔ چونکہ میر نے ”دیرانی بدن“ سے ”کہا ہے، اس لئے کنا یہ تبدیل حال کا ہے۔ یعنی بدن پہلے تو قوت اور حرکت سے، حسن اور خوبی سے بھرا ہوا تھا، لیکن اب دیران ہو گیا ہے۔ دیرانی کی وجہ عشق کے شدائد ہو سکتے ہیں، مرد دایام ہو سکتا ہے،

کوئی خاص واقعہ ہو سکتا ہے جو بدن کو دیران کر گیا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اگرچہ میر کا شعر غالب کے منقولہ بالا شعر کے مقابلے میں بظاہر بہت ذرق برق نہیں رکھتا، لیکن محقق کے لحاظ سے غالب کے شعر سے زیادہ عمیق ہے۔ ہاں یہ ان چند شعروں میں سے ضرور ہے جہاں غالب کا شعر بلحاظ کیفیت میر کے شعر پر بازی لے گیا ہے۔

مہذب لکھنوی کی کتاب ”دور شاعری“ کا مرکزی کردار ایک استاد ہیں جو اپنے ہم نشینوں اور ہم صحبتوں کو باتوں باتوں میں شعر و سخن کے نکات بتایا کرتے ہیں۔ استاد کا کردار بہت دلکش اور یاد دہان ہے، لیکن کبھی کبھی وہ چوک بھی جاتے ہیں۔ چنانچہ ایک نشست میں انھوں نے مندرجہ ذیل شعر سنایا (اپنا نہیں، کسی اور کا) اور اس کی بہت تعریف کی۔

ٹکلی ہے تن سے جان حزیں دل ادا اس ہے

وہ کارواں لٹا ہے کہ منزل ادا اس ہے

انھوں نے مصرع ثانی میں لفظ ”وہ“ کے زور کا بطور خاص ذکر کیا، کہ یہ ایک لفظ یہاں پورے پورے شعروں پر بھاری ہے۔ ”وہ“ کے زور میں تو کوئی شک نہیں۔ لیکن استاد نے یہ بات واضح نہیں کہ اس شعر پر میر کے (ذریعہ بحث) شعر کا پرتو بالکل واضح ہے، اور شاعر کی عدم احتیاط کے باعث یہ شعر دو لخت ہو گیا ہے۔ مصرع اولیٰ میں کہا کہ بدن سے جان نکل گئی اور اس کے فراق میں دل ادا اس ہے۔ لیکن مصرع ثانی سے معلوم ہوا کہ جان کی منزل دل تھا اور جان منزل کارواں تھی۔ گویا جان ابھی تن تک پہنچی تھی کہ تن سے نکل گئی۔ ظاہر ہے کہ یہ بالکل مہمل ہے۔ الگ الگ دونوں مصرعے اچھے ہیں، اور مصرع ثانی تو یقیناً بہت عمدہ ہے۔ لیکن موجودہ صورت میں شعر دو لخت ہے، کہ دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ باتیں ہیں، اور ان کا رابطہ قائم نہیں کیا، اور نہ بصورت موجودہ یہ ربط قائم ہو سکتا ہے۔ میر نے اسی غزل میں اسی مضمون کو دوسرے پہلو سے باندھا ہے۔ ان کا شعر دلیل اور ردی کی چستگی کے لئے مثال کا کام کر سکتا ہے۔

حال خراب جسم ہے جی جانے کی دلیل

جب تن میں حال کچھ نہ رہے جان کیا رہے

۴۸۳

نہیں جو دیکھا ہے ہم نے اس کو ہوا ہے نقصان جان اپنا
ادھر نہ دیکھے ہے وہ کبھو تو نگہ کا اس کی مگر زیاں ہے

۴۸۳/۱ یہ مضمون بالکل نیا ہے کہ معشوق کی شرم و حیا، یا تغافل، کے سوا کوئی اور وجہ اس بات کی تلاش کی جائے کہ وہ عاشق کی طرف دیکھتا کیوں نہیں۔ دیکھئے پیرا نہ سال پیر اک بحر مضمون میں کیسی کیسی خواہی کر رہا ہے، کہ مصرع ثانی میں کثرت سے نئی باتیں بھردی ہیں۔ ہم نے معشوق کو نہیں دیکھا، تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ہماری جان گھٹ گئی۔ یعنی ہماری قوت جانی میں کمی آئی یا ہماری عمر گھٹ گئی۔ لیکن معشوق جو ہماری طرف نہیں دیکھتا تو اس لئے کہ وہ دیکھتا تو اس کی نگاہ کا زیاں ہوتا۔ اس کے حسب ذیل معنی ہیں:

- (۱) ہم دیکھنے کے قابل نہیں ہیں، لہذا وہ دیکھتا تو اس کی نگاہ ضائع ہی جاتی۔
- (۲) ہم اتنے برے ہیں کہ وہ ہمیں دیکھتا تو اس کی آنکھوں کو تکلیف پہنچتی۔
- (۳) ہم اسے نہیں دیکھتے تو ہماری جان گھٹتی ہے، لیکن وہ ہمیں دیکھے تو اس کی نگاہ گھٹ جائے گی۔

پہلے معنی کے اعتبار سے ”نگاہ“ (Glance) ہے۔ دوسرے معنی کے اعتبار سے ”نگاہ“ بمعنی (Eye) ہے، اور تیسرے معنی کی رو سے ”نگاہ“ بمعنی (Power of sight) ہے۔ معمولی سے، سامنے کے لفظ کو اس طرح استعمال کر دینا کہ اس کے مختلف معنی بروئے کار آجائیں، کمال فن اور کسے کہتے ہیں؟ لیکن مصرع ثانی میں ابھی کم سے کم ایک امکان باقی ہے، کہ بالکل مخالف معنی نکالیں۔ ہم دیکھنے کے قابل چیز ہیں۔ اگر وہ ہمیں نہ دیکھے تو یہ گویا اس کی آنکھوں کا نقصان ہوا، کہ وہ ایسی دولت نظارہ سے محروم رہ گئیں۔ نظارہ کو دولت کہتے ہی ہیں، اس لئے یہ معنی بھی پوری طرح ادا ہو رہے ہیں، اور ان معنی کے اعتبار سے ”زیاں“

بمعنی ”خسارہ“ بہت مناسب ہے۔

اس سے مشابہ مضمون دیوان ششم میں ہی عجب خشک اور لا تعلقی کے انداز میں لکھا ہے، گویا کوئی شخص رپورٹ لکھ رہا ہو۔

ہم نے نہ دیکھا اس کو سونقضان جاں کیا
ان نے جو اک نگاہ کی ان کا زیاں ہوا
ہاں اگر مصرع ثانی کو طبریہ قرار دیں تو ایک لطف پیدا ہو جاتا ہے۔

۴۸۴

موت پاے چنار رہے ہیں موت گلشن تابلی کی پاے چنار = مستعد ملازم
برسوں ہوئے ہیں گھر سے نکلے عشق نے خانہ خرابی کی گلشن تابلی = یعنی جھوٹا

جیتے جاگتے اب تک تو ہیں لیکن جیسے مردہ ہیں
یعنی بے دم ست بہت ہیں حسرت سے بے خوابی کی

تک خلق کیا ہے ہم کو آخر دست خالی نے
عالم میں اسباب کے ہے کیا شورش بے اسبابی کیا

۴۸۴/۱ مطلع معمولی ہے۔ اسے غزل کی شکل قائم کرنے کے لئے یہاں رکھ لیا ہے۔ البتہ ”پاے چنار“ / ”پاچنار“ تازہ اور غیر معمولی لفظ ہے۔ سچ پوچھئے تو یہ اتنا غیر معمولی ہے کہ اردو کے کسی معروف لغت میں نہ ملا۔ برکاتی صاحب کی فرہنگ میں بھی نہیں، ”فرہنگ اثر“ میں بھی نہیں۔ ہمارے زیادہ تر لغات یکہ و تنہا مرجع کی محنت اور تلاش کا نتیجہ ہیں۔ لہذا کون ہے جو مولوی سید احمد دہلوی یا شیر کا کوردی کو مطعون کرے کہ تم نے ایک نامانوس لفظ کیوں چھوڑ دیا؟ امیر مینائی کا تو قول تھا کہ نامانوس لفظ درج کرنے کی ضرورت ہی نہیں۔ ہاں ”اردو لغت، تاریخی اصول پر“ سے توقع ہو سکتی تھی کہ اس کے کارکنوں نے اسے دریافت کر لیا ہو۔ لیکن الفاظ کا وہ دریائے ذخیرہ بھی اس ذروتی سے خالی ہے۔

۴۸۴/۲ رات کو جاگنے کے بارے میں میر نے ایک بہت عمدہ غزل کہی ہے۔ ایک شعر ہے۔

رات کو جس میں چمن سے سوویں سو تو اس کی جدائی میں
شع غمٹ چلتے رہتے ہیں اور ہمیں کھاتی ہے رات

(دیوان چہارم)

لیکن میں نے اس غزل کا ایک بھی شعر انتخاب میں نہ لیا۔ ۱/۳۶۶ پر ناصر کاظمی کا ایک شعر بے خوابی کے بارے میں ہے۔ وہ بھی خوب ہے۔ یا ایہ ہمدرد بحث شعر میں میر نے راتوں کے جاگنے کا اثر دکھانے کے لئے جو تکرار استعمال کئے ہیں اور جو مضمون نکالا ہے، ان کا جواب مشکل سے ملے گا۔ سب سے پہلے تو بے خوابی کی حسرت پر غور کریں۔ بظاہر معنی معلوم ہوتے ہیں۔ بے خوابی کی تنہا، آرزو۔ لیکن ”حسرت“ کو ”مایوسی“، ”رنج“ کے معنی میں بھی بولتے ہیں۔ اور یہی معنی یہاں مطلوب ہیں، کہ مسلسل راتوں کے جاگنے کے باعث ہمارا دل مایوسی اور رنج سے بھر گیا ہے، اور اب ہم جینے سے مایوس ہو چلے ہیں۔ پھر دیکھئے کہ مصرع لٹری میں خود کو ”بیٹا جاگتا“ کہتا ہے، جو عام طور پر زندگی سے بھرپور، متحرک اور موثر چیزوں کے لئے بولتے ہیں۔ یہاں بے خوابی کی مردنی کے باعث ”بیٹا“ اور مسلسل بے خوابی کے پس منظر میں ”جاگتا“ غیر معمولی قوت اور طغیہ تناؤ کے حامل ہو گئے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ”بیدم“ بمعنی ”کمزور، بہت زیادہ تھکا ہوا“ ہے۔ لیکن مصرع میں ”جیسے مردہ ہیں“ سے مناسبت کے باعث ”بے دم“ بمعنی ”بے جان“ کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔ ”سست“ کا لفظ بھی دو معنی رکھتا ہے۔ انسان نیند کے عالم میں بھی، یا جب اسے نیند آرہی ہو، سست اور مقہمل محسوس کرتا ہے۔ لیکن بے خوابی کی کثرت سے بھی اعضاء جو ارج سست ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہاں دوسرے معنی مقصود ہیں۔ خور و لفظ ”سست“ میں ایک بے چارگی اور بے وقفی کا احساس ہے۔

پورے شعر پر جاگنے کی بے کئی، اضمحلال، جہائی پر جہائی آنے کی کیفیت، اعضا شکنی، نہ سونے کے باعث قوی کی بے اعتدالی چھائی ہوئی ہے۔ بود لیئر کی ”سردا“ (Spleen) والی نظمیں یاد آتی ہیں۔ وہی شدت، وہی پیکردن کا اجتماع، وہی انسان کی بے چارگی اور اس کی اپنی طبیعت کا جبر۔ بود لیئر کو آخری بیماری کے زمانے میں نیند نہ آتی تھی۔ یعنی شاہدوں کا بیان ہے کہ وہ دو دو تین تین دن تک بنگم پر بے حس و حرکت پڑا رہتا، گویا سورا ہو۔ لیکن اس کی آنکھیں کھلی رہتیں۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ زندگی کے آخری دو دن وہ شاید اس طرح بھی سہما سہما کہ اس کی آنکھیں کھلی رہی ہوں۔ اب میر کا شعر پھر پڑھئے۔ ان

آخری دنوں میں اگر بودا نے بول سکتا تو شاید میری کی زبان سے ہو۔

۸۸۴/۳ اسباب اور کم اسبابی کے مضامین پر میر نے کئی شعر کہے جن میں ملاحظہ ہوں ۸۸۲/۲ اور ۸۳۰/۱۔ ان کے علاوہ مندرجہ ذیل اشعار بھی دیکھئے۔

کیا شہر میں محبتیں مجھ بے سرو پا کو ہو
اب بڑھ گئے ہیں میرے اسباب کم اسبابی

(دیوان اول)

مرتے نہ تھے ہم عشق کے رفتہ بے کشتی سے یعنی میر
دیر میر اس عالم میں مرنے کا اسباب ہوا

(دیوان چہارم)

ان اشعار کے باوجود زیر بحث شعر بہت توجہ انگیز ہے۔ عالم اسباب یعنی دنیا پر خوب نظر کیا ہے، کہ دنیا اسباب کی دنیا ہے (یعنی "سامان، مال و متاع") اس لئے ہماری بے اسبابی پر ہمیں شرمندہ کرتی ہے۔ "عالم اسباب" یوں تو مذہبی فقرہ ہے، کہ دنیا میں کوئی چیز بے سبب، بے در پی نہیں ہوتی۔ صرف اللہ جو مسبب الاسباب ہے، وہ براہ راست تخلیق پر قادر ہے۔ لیکن "اسباب" چونکہ سامان کو بھی کہتے ہیں، اس لئے میر نے یہ معنی مقدم کر کے "عالم اسباب" کو مادہ پرست، ذر پرست اور دنیاوی وسائل کے پیچھے بھاگنے والی خلقت کے لئے طعنے استعارہ بنادیا۔

مصرع اولیٰ میں "ننگ خلق" کو "ننگ خلق" پڑھنا پڑتا ہے۔ اس اعتبار سے "ننگ خلق" اور "دست خالی" میں شلغ کا تعلق ہے، کہ آٹھلی پر ہال نہیں ہوتے اس لئے دست خالی ہمیشہ ننگ ہوگا۔ "آئندہ راج" میں ہے کہ زن بے مرد اور مرد بے زن کو بھی "خالی" کہتے ہیں۔ یہ معنی یہاں دلچسپ ہیں، کہ خالی ہاتھ ایسا ہے جیسے بے زوج شخص ادھورا ہوتا ہے۔ زوجین ایک دوسرے کے لئے اسباب تولید اور اسباب زیست و افزائش حیات ہوتے ہیں۔ لیکن زوج سے عروسی تو تنہائی کا سبب ہوتی ہے۔ چاند جب ایسی منزل میں ہو جب اس کے آس پاس کوئی تاراندہ ہو تو اسے "خالی سیر" کہتے ہیں۔ یہاں شکر کی بے زوج کم اسباب ننگ کی شورش پیدا کر رہی ہے۔ اس پہلو سے دیکھیں تو یہ شعر محض افلاس اور مال و اسباب کی

کئی، اور اس کی کمی کے باعث دولت کا مضمون نہیں رکھتا۔ اس میں انسان کی بنیادی تنہائی، اور اس تنہائی کے نتیجے میں اس کے Alienation کا بھی ذکر ہے۔

دست خالی کا پیکر میر نے دیوان ششم ہی میں ذرا وضاحت سے یک سطح انداز میں باندھا ہے۔

پھرے بستی میں رویت کچھ نہیں افلاس سے اپنی

الہی ہووے منہ کالا شباب اس دست خالی کا

۴۸۵

۱۲۸۰

جمع الگلی سے ان نے ترکش کئے ہیں خالی جمع الگلی = ایک نکتے پر
کس مرتبے میں ہوگی سینوں کی خستہ حالی بہت سے تیرا رہا

بے اختیار شاید آہ اس سے کھینچ گئی ہو
جب صورت ایسی تیری نقاش نے نکالی

کل فتنہ زیر سر تھے جو لوگ کٹ گئے سب فتنہ زیر سر ہوا = باعث فتنہ ہونا
پھر بھی زمین سر پر یاروں نے آج اٹھالی زمین سر پر اٹھانا = ہنگامہ برپا کرنا

۴۸۵/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ ہاں ”جمع الگلی“ اور ”خالی“ کا ضلع دلچسپ ہے۔ خود ”جمع الگلی“ بھی
تازہ لفظ ہے۔ ”مرتبے“ بمعنی ”درجے“ یا ”حد“ ہے۔ لیکن ”مرتبہ“ بمعنی ”پاز“ کا بھی اشارہ موجود ہے،
کہ خستہ حالی بار بار پیش آسکتی ہے۔

۴۸۵/۲ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان اول میں یوں کہا ہے۔

رہا نہ ہوگا یہ خود صانع ازل بھی جب
بنایا ہوگا جب اس منہ کو دست قدرت سے

اس شعر کی بندش ذرا سست ہے۔ اپنے آپے میں نہ رہنے، از خود رختہ ہو جانے سے زیادہ فوری اثر ہے
اختیار آہ کھینچنے کے مضمون میں ہے، جیسا کہ زیر بحث شعر میں بیان ہوا۔ بے اختیار آہ کھینچنا اس وجہ سے بھی
ہوسکتا ہے کہ مصور کے دل پر شبیہ کے حسن کا اثر اس قدر ہوا کہ وہ اس پر عاشق ہو گیا، اور اس وجہ سے بھی

شبیر تو اپنے مالک کے پاس جائے گی لہذا اس کی جدائی کا غم بھی ہوا۔ یا پھر اس بات کا غم ہوا کہ صاحب شبیر تک رسائی نہیں۔ یا یہ بھی ممکن ہے کہ شبیر پر عاشق ہو کر اس بات کا غم کیا ہو کہ یہ بے جان ہے۔ کاش اس میں جان ہوتی تو میں اس سے گفتگو کرتا، عرض مدعا کرتا۔ شاید اس کی طرف سے بھی کچھ لگاؤ کا اشارہ ہوتا تو دل کی مراد برآتی۔

اس موقع پر یونانی دیو مالا کے شگرتاش بادشاہ پگمیلین (Pygmalion) کا واقعہ بھی یاد آتا ہے کہ وہ اپنے قلمائے ہوئے مجسمے پر عاشق ہو گیا تھا، اور بار بار فرکشتش و جذب عشق کے باعث مجسمے میں جان پڑ گئی تھی۔ ظاہر ہے کہ میر کو اس کی خبر نہ رہی ہوگی، لیکن تخیل زمان و مکان کا پابند نہیں ہوتا۔ میر کے شعر میں صاف اشارہ اس بات کا ہے کہ مصور اپنی بنائی ہوئی تصویر پر عاشق ہو گیا۔ ”نقاش“ کے ایک معنی ”مجسمہ ساز“ بھی ہوتے ہیں (پلیس۔) اگر ان معنی کو آگے رکھا جائے تو پگمیلین (Pygmalion) سے مشابہت اور بھی مستحکم ہو جاتی ہے۔ ”صورت نکالنا“ کا عاوارہ مجسمہ سازی اور شگرتاشی سے مناسبت بھی رکھتا ہے، یعنی پتھر کاٹ چھانٹ کر صورت نکالی۔ بریکسل تذکرہ یہ بھی عرض کر دوں کہ ”صورت نکالنا“ بمعنی نقش بنانا، کوشش اور ادا دے سے تصویر بنانا، کسی لغت میں نہ ملا۔

مصور یا صورت گر کا اپنی ہی بنائی ہوئی تصویر/مجسمے پر عاشق ہو جانے کا مضمون اردو فارسی میں نہ ملا۔ برج بھاشا وغیرہ میں ہوتا ہو۔ ہم لوگوں کے لئے تو یہ مضمون بالکل بدیع ہے۔ ایک قدیم قلم ”نورنگ“ میں ہندی شاعر بھرت دیاس کے گیت کا مصرع ہے

تجھے رنج کے چتر ابھی چکرا گیا

غالب نے نقش کو ذی روح مان کر اچھا مضمون پیدا کیا ہے۔

نقش کو اس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں

کھینچتا ہے جس قدر اتنا ہی کھینچا جائے ہے

غالب کے شعر میں ”کھینچتا“ اور ”کھینچا“ کا ایہام عمدہ ہے۔ میر کے شعر میں ”نقاش“ اور ”کھینچ گئی ہو“ اور ”صورت“ میں خلط کاربلا ہے۔

میر کے شعر میں ایک بالکل غیر متوقع معنی اس وقت پیدا ہوتے ہیں جب مصرع اولی کے ”اس“ کو ”نقاش“ کے بجائے ”صورت“ کی طرف راجع کریں۔ یعنی نقاش نے نہیں، بلکہ مصور نے آہ

کھینچی۔ یہاں لفظ ”ایسی“ مزید اہمیت اختیار کر لیتا ہے، کہ جب ایسی صورت بنی، یعنی ایسی صورت جو معشوق سے مشابہ تو تھی لیکن بہر حال معشوق کی برابری نہ کر سکتی تھی۔ معشوق کا حسن و نزاکت شیبہ کے حسن و نزاکت سے اعلیٰ تر تھا۔ لہذا شیبہ نے افسوس سے آہ کھینچی کہ میں ہزار حسین ہوں، لیکن صاحب تصویر جیسی نہیں بن سکتی۔ یہ مضمون بھی بالکل تازہ ہے بلکہ اس کی مثال شاید برج وغیرہ میں بھی نہ ملے۔
نقاش اور نقش کے مضمون پر مزید ملاحظہ ہو: ۱۳۲۷ اور ۱۳۲۷۔

۱۳۵/۳ عباسی نے (شاید آسی کے تتبع میں) ”فتنہ زیر سر“ لکھا ہے۔ کلب علی خاں فائق کے یہاں بھی یہی ہے۔ حالانکہ ”فتنہ زیر سر“ کی کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی، جب کہ محاورہ ”فتنہ زیر سر بودن/داشتن“ وغیرہ ہے۔ (”بہارِ نجم“) اور ”فتنہ زیر سر“ موزوں بھی ہے، خوش آہنگ بھی۔ نو لکھور ۱۸۶۸ میں ”فتنہ زیر سر“ لکھا ہے، اور یہی ہر طرح سرج اور درست ہے۔

”فتنہ زیر سر بودن“ کے معنی حاشیے میں درج ہیں۔ غنی کا شیری نے سبک بندی کے مخصوص انداز میں محاورے کو لغوی معنی میں برت کر نئی جہت پیدا کی ہے۔

بالش خوبان و گر از پر است
شوخ مرا فتنہ زیر سر است
(دوسرے معشوقوں کے ٹکے تو پروں
کے ہوتے ہیں۔ لیکن میرا معشوق
فتنہ زیر سر رکھتا ہے۔)

فنی کے شعروں میں طباطبائی ہے۔ اس کے بر خلاف میر کے یہاں زمانہ اور اپنا زمانہ پر شور انگیز رائے زنی ہے۔ ”کٹ جانا“ کثیر المعنی ہے۔ اس کے مندرجہ ذیل معنی ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۱) شرمندہ ہونا۔ (۲) مارا جانا۔ (۳) راستے سے الگ ہو جانا۔ (۴) قلم زد ہو جانا۔ انسان دوسرے کے انجام سے سبق نہیں حاصل کرتا، بلکہ سمجھتا ہے کہ میں کسی نہ کسی طرح اس انجام سے محفوظ رہوں گا۔ اصل صورت حال یہ ہے کہ جو لوگ زمانہ گزشتہ میں فتنہ اور باعث فتنہ تھے ان کو زمین نے کھالیا۔ اور دنیا والے ہیں کہ آج پھر ویسا ہی ہنگامہ قیامت برپا کئے ہوئے ہیں۔ گزشتہ زمانے کے قسادی صفوہ ہستی سے قلم زد ہو گئے، یا کسی اور

راہ جا کر کھو گئے، یا مارے گئے، یا شرمندہ ہو کر زیر زمین چلے گئے۔ اور یا ر لوگ ہیں کہ پھر وہی حرکتیں کر رہے ہیں، گویا انھیں ذلیل و خوار ہونا ہے نہ موت کے گھاٹ اترنا ہے۔ اسی مضمون کو اور بھی طعنیہ انداز میں میر نے پہلے یوں کہا تھا۔

آگے زمیں کی تہ میں ہم سے بہت تھے تو بھی
سر پر زمین اٹھالی ہم بے تہوں نے آکر

(دیوان چہارم)

یہ شعر بھی خوب ہے، اور سر پر زمین اٹھانے کا بخاورہ زمین کی تہ میں ہونے کی مناسبت سے بہت برجستہ آیا ہے۔ لیکن زیر بحث شعر میں فتنہ زیر سر ہونا، کٹ جانا، ان دو استعارات نے زیادہ بداعت اور تازگی پیدا کی ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں ”یاروں“ کا لفظ طعنیہ بھی ہے، اور سر پر زمین اٹھانے والوں کی ڈھٹائی اور جرأت مندی کی تھوڑی سی توصیف بھی کرتا ہے۔ یعنی انسان بھی کس قدر تیز طرار اور خفنی ہے کہ ہا نہیں آتا، اگرچہ گذشتوں کا حال اس کے سامنے ہے۔ شعر زیر بحث میں مزید خوبی تاریخی احساس کی ہے، کہ کل کچھ ہو چکا ہے، اور آج پھر وہی کچھ ہو رہا ہے۔ دنیا کی تاریخ ہی ایسی ہے کہ جانے والوں سے آنے والوں کو کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ اس مضمون کو دیوان ششم ہی میں پھر نئے رنگ سے پیش کیا ہے۔

جو لوگ آسمان نے پاں خاک کر اڑائے

بے عبرتوں نے لے کر خاک ان کی گھر بتائے

منقولہ بالا شعر میں خطیبانہ زور اس قدر زیادہ ہے کہ اس کے باعث مضمون کی تازگی بھی دب گئی ہے۔ زیر بحث شعر ہر لحاظ سے بہت تو انگریز ہے۔

۴۸۶

غنچہ ہے سر پہ داغ سودا کا
دیکھیں کب تک یہ گل بہار کرے

۴۸۶/۱ داغ کو بوجہ سرفی غنچے سے تشبیہ دینا بہت مناسب ہے۔ ”سودا“ کے ایک معنی ”سیاہ“ بھی ہیں، لہذا اس لفظ اور ”غنچہ“، اور ”داغ“ میں ضلع کا پر لطف ربط ہے۔ سر پر داغ سودا ہونے کی کئی دہائیں ہو چکی ہیں۔ ممکن ہے سر کو خود ہی داغ لیا ہو۔ یا بعض اوقات مریض کو گرم لوہے سے داغ کر بھی دیو آگئی کا علاج کرتے تھے۔ (اس کی نئی شکل بجلی کا شاک لگانا بھی چند برس پہلے تک مستعمل تھی)۔ یا ممکن ہے دیواروں یا پتھر سے ٹکرا کر سر کو داغ دار کر لیا ہو۔ یا شاید لڑکوں نے پتھر مار کر سر پر داغ لگا دیا ہو۔ بنیادی بات یہ ہے کہ داغ ابھی غنچہ ہے۔ یعنی ابھی جنون پر پوری بہار نہیں آئی ہے۔ سر پر ایک داغ کا ہونا محض آغاز داستان ہے۔ غنچے کے استعارے سے فائدہ اٹھاتے ہوئے یہ فرض کیا ہے کہ جہاں ایک غنچہ ہو گا وہاں اور غنچے بھی ہوں گے۔ اور جب غنچہ ہو گا تو وہ پھول بھی بنے گا۔ جب پھول ہوں گے تو بہار بھی ہوگی۔ مزید یہ کہ غنچے کی بہار یہ ہے کہ وہ پھول بن کر کھلے۔

اب مصرع ثانی کو دیکھیں تو وہ مصرع اولیٰ سے بھی زیادہ رنگ رنگ نظر آتا ہے۔ ”گل“ یہاں ”داغ“ کے معنی میں ہے۔ یہ معنی استعاراتی ہیں۔ لیکن ”گل“ کو لغوی معنی (”پھول“) دے کر نیا استعارہ پیدا کیا کہ دیکھیں یہ گل (پھول) بہار کب کرتا ہے۔ ”بہار کرنا“ ترجمہ ہے ”بہار کردن“ کا، بمعنی ”کھلنا، خوشبودینا، موسم بہار بنانا، بہار کے عالم میں آنا“ وغیرہ۔ چنانچہ محمد قلی سلیم کا شعر ہے۔

فضائے گلشن ہمدوستاں گلستانی ست
کہ نخل موم چہ عہر دواں بہار کند
(گلشن ہمدوستاں کی فضا ایسی گلستانی ہے)

کہ وہاں موسم کا بنا ہوا (نمائش) درخت بھی
عزیز کی طرح خوشبو کرتا ہے۔

شاہ مبارک آباد کے مندرجہ ذیل شعر سے بہار کا عالم پیدا کرنا، موسم بہار بنانا کے معنی متبادر ہوتے ہیں۔

کی ہے تیری دل نگاری نے بہار
بزم ہے گلشن میں اب دل ریش تر

میر کے شعر میں مندرجہ بالا تمام معنی کا امکان ہے۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ ”بہار“ کے معنی بھی پھول، (خاص کر نارنگی کا پھول) ہوتے ہیں اور ابو الفضل نے اسے ”خوشبو“ کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ (”بہار عجم“) ان معنی کی روشنی میں ”گل کا بہار کرنا“ اور بھی پر لطف ہو جاتا ہے۔ ”بہار کرنا“ کے معنی ”اردو لغت“ تاریخی اصول پر ”میں آبرو کے منقولہ بالا شعر کے حوالے سے لکھے ہیں: ”بہار دینا۔“ ظاہر ہے کہ یہ معنی محمد علی سلیم اور میر، اور خود آبرو کے شعروں کا پورا احاطہ نہیں کرتے۔ اردو کے دوسرے لغات، اور برکاتی کی ”فرہنگ“ میں ”بہار کرنا“ درج ہی نہیں۔ (آبرو کا شعر متن جس طرح ”اردو لغت“ اور دیوان آبرو مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن میں مذکور ہے، اس سے میں مطمئن نہیں ہوں۔ لہذا میں نے قیاسی تصحیح کر دی ہے۔)

”دیکھیں کب تک یہ گل بہار کرے“ میں اشتیاق، اطمینان (کہ بہار تو کرے گا ہی) انتظار کی بے چینی، سب کچھ ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس کے معنی کیا ہیں؟ بالا آخر تو یہی معنی ہوں گے کہ دیکھیں ہمارا جنون اپنی پوری شدت تکمیل تک کب پہنچتا ہے؟ لیکن اس مفہوم کو گل کے بہار کرنے کے حوالے سے بیان کرنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں:-

- (۱) دیکھیں یہ داغ کھل کر پھول کی شکل کب اختیار کرے۔
- (۲) دیکھیں اس داغ کے ساتھ اور بھی داغ کب نمایاں ہوں۔
- (۳) دیکھیں وہ داغ کب لگیں جن سے خون بہے اور چہرہ لہو لہان ہو جائے۔
- (۴) دیکھیں مزید داغ کب لگیں، پھر کب وہ سب داغ مل کر بہار کا عالم پیدا کریں۔
- (۵) دیکھیں وہ وقت کب آئے جب ہم اپنا سر چھوڑ کر خون ہی خون کر ڈالیں۔

اس طرح کے اور بھی امکانات ہو سکتے ہیں۔ بنیادی بات منظم کا شوق اور دلولہ ہے۔ یہ ملحوظ رہے کہ شہنشاہی صفت دل گرنگی ہے اور گل کی صفت ٹکٹکی۔ لہذا جب تک داغ مودا غنچہ ہی رہے گا، منظم کا دل گرفتہ یا بے

چین رہے گا۔ اور جب غنچہ کھل کر پھولی بن جائے گا تو دل کی کلی بھی کھلے گی۔ واللہ شعر کیا ہے نگار خانہ مانی
وہزاد ہے۔ اسی دیوان میں اس سے بہت مشابہ مضمون لکھا ہے، لیکن وہ بات نہیں۔

اس سرے سے اس سرے داغ ہی ہیں صدر میں

ان بھی گلوں کی بہار دیکھئے کب تک رہے

یہ بات دلچسپ ضرور ہے کہ عام خیال کے مطابق منسرح مثنیٰ مطوی مکوف موقوف متعین
فاعلن / فاعلان متعین فاعلن اردو کے مزاج کو اس نہیں آتی، لیکن اقبال نے اسے ”مسجد قرطبہ“ اور
دوسرے منظومات میں نہایت خوبصورتی سے استعمال کیا اور اس بحر کو اردو میں متعارف کیا۔ اقبال کے کمال
میں کلام نہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ میر مندرجہ بالا غزل میں اور ”شکارنامہ دوم“ کی ایک غزل میں اس بحر کو
بے حد روانی سے برت چکے ہیں۔ شکارنامے کی غزل کا مطلع ہے۔

عشق میں اے مہرہاں کچھ تو کیا چاہئے

گر یہ دشور و نفاں کچھ تو کیا چاہئے

لہذا اس بحر کو اردو میں متعارف کرنے کا سہرا میر کے سر ہے۔

۴۸۷

میں گھر جہاں میں اپنے لڑکوں کے سے بنائے
جب چاہا تب مثلاً بنیاد کیا جہاں کی

۴۸۷/۱ شیخ ابوالقاسم کا یہ کیفیت انگیز شعر ہے۔

یہ لوح دل چھوٹے تعلیم کود کاں
ہر حرف آرزو کہ نوشتم خراب شد
(بچوں کی جتنی کی طرح میں نے اپنی لوح
دل پر جو حرف آرزو لکھا وہ خراب ہو گیا۔)

بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ میر نے شیخ ابوالقاسم کی طرح کا مضمون بنانا چاہا تھا، لیکن کامیابی نہ ہوئی۔ ایک نظر میں یہ بھی گمان گذرتا ہے کہ میر کے شعر میں ربط کی کمی ہے۔ دونوں باتیں غلط ہیں۔ شیخ ابوالقاسم اور میر کے شعروں میں بچوں کا مضمون مشترک ہے، لیکن یہ اشتراک بہت سطحی ہے۔ شیخ کے شعر میں دل کو بچوں کی جتنی سے تشبیہ دی ہے، کہ وہ اس پر لکھنے کی مشق کرتے ہیں اور اس میں غلطی کرتے ہیں۔ میر کے شعر میں بچوں کے کھیل کی بات ہے کہ وہ کھیل میں گھروندے بناتے ہیں، یا گھر کا کھیل کھیلتے ہیں۔ رہا سوال میر کے شعر میں ربط کا تو ان کا اصل کمال اس شعر میں بھی ہے کہ دوسرے مصرعے میں بات اتنی دور سے ملائے ہیں کہ بظاہر بے ربط معلوم ہوتی ہے۔

پہلے مصرعے اولیٰ پر غور کریں۔ میں نے دنیا میں اپنے لئے گھر بنائے ضرور، لیکن وہ لڑکوں کے گھروں کی طرح تھے۔ یعنی وہ گھر تو تھے لیکن کم ثبات اور معمولی تھے۔ ان کی تعمیر میں کوئی تکلف اور اہتمام نہ تھا۔ یادہ گھر اس طرح بنے تھے جیسے کھیل کھیل میں لڑکے بناتے ہیں، کہ مثلاً چار پائی کھڑی کر دی تو دیوار بن گئی۔ دو چار پائیاں کھڑی کر کے ان پر چار دیواریں دی تو چھت بن گئی وغیرہ۔ گویا ہر چیز علاحی اور

مفروضہ (Make believe) تھی۔ یا پھر وہ کھیل کے گھروندوں کی طرح چھوٹے اور تنگ تھے۔ ان میں کسی انسان کے رہنے کی گنجائش نہ تھی۔ یا پھر وہ دریا کے کنارے بنائے ہوئے ریت کے گھروں کی طرح تھے، کہ ذرا سی دیر میں مسمار اور زمین بوس ہو جاتے تھے۔ بلکہ بچے خود ہی ریت گھر کو ہر منٹ بناتے اور ڈھاتے رہتے ہیں۔ یا پھر وہ گھر گڑیا گھروں کی طرح تھے، کہ ان میں ہر چیز ہوتی ہے، لیکن اتنے چھوٹے بنانے پر، کہ ان میں بچوں کا بھی ہاتھ نہیں جاسکتا۔

دوسرا نکتہ یہ ہے کہ بات صرف ایک گھر کی نہیں، بلکہ کئی گھروں کی ہے۔ لہذا حکم نے ایک بار نہیں، کئی بار گھر بنایا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ترک وطن کرنے، یا گھر چھوڑنے پر مجبور ہونے، یا گھر اجڑ جانے کے باعث ایک گھر چھوڑ کر دوسرا بنانا پڑا۔ اور ہر بار ایسا گھر بنایا گیا بچوں کا کھیل ہو رہا ہو۔ لہذا بار بار گھر بنانے کی وجہ سے بے ثباتی اور ناپائیداری کا احساس بھی ہوا۔ اور ہر بار اپنے وسائل کی تنگی اور بے بساطی کے باعث، یا اپنی ذہنی کیفیت کے باعث، جو گھر بنا دہ نہایت تنگ اور چھوٹا تھا۔ یا پھر اس خیال کے تحت، کہ اس گھر کو بھی اجڑنا ہی ہے، جو گھر بنایا اسے کچا اور بے ثبات ہی رکھا۔

اب مصرع ثانی پر غور کرتے ہیں۔ اللہ تعالیٰ بنانا اور بگاڑنا ہے۔ دنیا اس کی مخلوق ہے۔ وہ اسے جب چاہے بنائے، جب چاہے اجاڑ بگاڑ دے اور یوں بھی اللہ کے سامنے دنیا کی کوئی حقیقت نہیں۔ دنیا کو کچھ قیام و ثبات نہیں۔ اللہ تعالیٰ قدیم ہے، دنیا حادث۔ اللہ کی قدامت کے سامنے دنیا کی لمبی عمر بھی ایک لمحے سے زیادہ نہیں۔ اللہ تعالیٰ کی قوت اور ثبات کے سامنے دنیا میں کوئی قوت اور ثبات نہیں، دنیا کی کوئی بنیاد نہیں۔ اس کی حیثیت اللہ کے بنانے میں ویسی ہی ہے جیسے ہمارے بنانے میں بچوں کے گھروندے، کہ وہ چھوٹے ہیں، بے حیثیت ہیں، بے بنیاد ہیں، ان میں کچھ ثبات نہیں۔ ان میں اصلیت بھی کچھ نہیں، وہ فطری اور مفروضہ ہیں۔ یہاں سے دو معنی پیدا ہوتے ہیں۔

(۱) ہمارا رشتہ ہمارے گھروں سے وہی ہے جو اللہ تعالیٰ کا دنیا سے ہے اللہ تعالیٰ دنیا کو جب چاہے بگاڑے، مٹائے۔ یا وہ جب چاہے اسے پھر سے بنادے۔ اسی طرح ہم لوگوں کے گھر بھی ہیں۔ ہم نے انہیں ایسا بنایا کہ جب چاہیں بگاڑیں، مٹائیں۔ یا جب چاہیں انہیں پھر سے بنادیں۔

(۲) جب یہ دنیا اللہ تعالیٰ کے ہاتھ میں اس طرح ہے جس طرح بچوں کے ہاتھوں میں ان کے گھروندے، تو ہم نے بھی اپنے گھر ویسے ہی بے ثبات بنائے۔ جب دنیا ہی بے حقیقت اور سست بنیاد

ہے، تو ہم مضبوط اور اونچے گھر بنا کر کیا کرتے؟

میر کے شعر میں کائنات، خالق کائنات، انسان کا بظاہر با اختیار ہونا، اور درحقیقت مجبور ہونا، ان سب تمام مضامین کو ہلکی سی محرونی اور تھوڑے سے طنز کے ساتھ بڑی خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ مصحفی نے مندرجہ ذیل شعر میں ایک ہی پہلو لیا ہے۔

کہے تو کھیل لڑکوں کا ہے یہ یعنی مصور نے

جو نقش اس صفحہ ہستی پہ کھینچا سو مٹا ڈالا

مصحفی نے لڑکوں کے کھیل کا استعارہ خوب برتنا ہے، کیونکہ یہاں اس کے دو معنی ہیں۔ مصحفی کے شعر میں طنز کھینچ کر تلخی کی حد تک پہنچ گیا ہے، لیکن مجموعی تاثر گہرا مفکرانہ ہے۔ شاہ نصیر کے یہاں لڑکوں کے کھیل کا استعارہ، اور گھر کا پیکر، دونوں موجود ہیں۔

کاغذ دنیا جو ہے باز پچھ پھلاں ہے نصیر

کہ کبھو گھر یہ بنا اور کبھو ٹوٹ گیا

شاہ نصیر کے شعر میں تاریخ کے بدلنے ہوئے رنگوں کا احساس ہے، لیکن ان کی بندش بہت چست نہیں۔ مصرع ادلی میں ”جو ہے“ کا فقرہ غیر ضروری ہے۔ مصرع ثانی میں گھر کے لئے ”ٹوٹ گیا“ بہت خوب نہیں۔ ”ٹوٹ کر ٹھنڈا ہو جانا“ وغیرہ تو بولتے ہیں، لیکن گھر ”ٹوٹنا“ سننے میں نہیں آیا۔ ہاں سلطنت، دفتر وغیرہ کے قائم نہ رہنے کو ”ٹوٹنا“ ضرور بولتے ہیں۔ پھر بھی، شاہ نصیر کے شعر میں کچھ اسی طرح کا تاریخی تاثر ہے جو ۳۸۵/۳ میں ہے۔ خود اسی دیوان ششم میں میر نے گھر بنانے کا مضمون انتہائی انفرادی عمل اور طینت کے استعارے کی ضمن میں خوب استعمال کیا ہے۔

چھوڑ کر معمورۂ دنیا کو جنگل جا بے

ہم جہاں آب و گل میں خانہ سازی خوب کی

میر کے مزار کا نشان نہیں ملتا۔ کہتے ہیں کہ جس جگہ اب لکھنؤ سٹی اسٹیشن ہے، وہاں کہیں تھا۔ بقول بعض، جب وہاں ریل کی پٹری پھیں تو مزار اس کی زد میں آ گیا۔ بعض کا قول ہے کہ مزار دراصل پٹریوں کے کنارے تھا، اور ریل کہنی نے اس کو کچھ گزند پہنچایا۔ لیکن بعد میں آبادی کے دباؤ کے باعث قبر اکھڑ کر وہاں عمارات بن گئیں۔ جدید شہروں کو کانگریٹ جنگل (Concrete Jungle) کہتے ہیں۔

اس اعتبار سے میر کا منقولہ بالا شعر بھی روشن ضمیری کا نمونہ معلوم ہوتا ہے، اور سند و جہان میں شعر چمک

مت تربت میر کو مٹاؤ
رہنے دو غریب کا نگاہ تو

(دیوان دوم)

آج بے خوف تردید کہا جاسکتا ہے کہ جب تک شاعری باقی ہے، میر کا نشان باقی رہے گا۔

ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔

تمام شد ”شعر شور انگیز“

بعونہ تعالیٰ و اولیٰ و اکبر

ہزار در ہزار شکر و احسان است آں ہستی مطلق را کہ بہار در بہار گل
 ہائے رضوان بیان است و جشن اتمام ایں کتاب لا جواب موسوم بہ "شعر شور
 انگیز" است کہ غوغائش مثال غلغلہ رستاخیز است و سجدہ شکر واجب، ست
 ہائے آں خلاق بحر و بدو اشع شک و ترک مضامین شعر را بر قلب شاعر القا کرد
 از ایں طور زہاں ہائے لال خلق را انتظام داد و اکہ و سلام و درود بے نہایت بر آں
 رسول ہاشمی وکی و مدنی کہ عاقب تمام مرسلین است و خاتم تام نبیین است اما بعد
 جلد چہارم ایں نسخہ مشتمل، بر چہار جلدات کہ انتخاب و شرح شعر رنگین رئیس
 السخو لیلین قدوہ شعراے ہندوستان پیشوایے زباں دانان و زبان آدراں میر
 کاروان مضامین دعائی شاہشاہ اکلم نکتہ دہی و سخن دانی سپہر مہر بلاغت و مہر سپہر
 نصاحت نغز گوے بے نظیر اعلیٰ حضرت میر محمد تقی میر است و تصنیف ایں غلام بیچ
 کارہ بارگاہ رسالت مآبی و کترین یادگار دودمان خطابی کہ نامش شمس الرحمن
 فاروقی و شیدہ اش سخن بنی و مزاجش شروقی است بہ کمال توجہ و سعی ارباب ترقی
 اردو و بیورو حکومت ہند بہ تحریر حیات گوشت دی در شہد پائندہ بنیاد جہان آباد در ماہ
 جنوری ۱۹۹۴ مطابق ۱۴۱۴ ہجرت حضرت رسالت کمطبوع در مطبع شد و مطبوع
 جہاں گشت الحمد للہ لکھارے سو برس تک جو لکھ جائے کوئے لکھنے ہارا باو لا سو گل
 گل مٹی ہوئے یا کچ یا کچ یا کچ ۱۲

منت است خداے را مالک بحر و خلاق تمام علم و ہنر کہ ایں
 کتاب موسوم بہ "شعر شور انگیز" جلد چہارم از سعی و اعتناے قوی کونسل برائے
 فروغ اردو سے بارہ بعد تصحیح و اضافہ حلیہ طبع در بر کرد، در ماہ ستمبر ۲۰۰۰ مطابق ۱۴۲۸
 سنہ ہجرت حضرت نبی آخر الزماں صلی اللہ علیہ وسلم لا موجود الا اللہ ۱۲

فہرست الفاظ

اس فہرست میں وہ تمام الفاظ/اعادے/فہرے درج ہیں جن کے معنی اس کتاب میں بیان کئے گئے ہیں۔ فہرست چاروں جلدوں کو محیط ہے۔ ہر کثیف کے سامنے متعلقہ جلد کا نمبر (اول، دوم، سوم، چہارم) بھی لکھ دیا گیا ہے۔

آب ۲۵۲ (اول) ۱۰۲،۹۵ (دوم) ۶۴۳ (سوم)	آثار ۲۵۸ (دوم) ۳۳۶،۳۳۵ (دوم)
آب ۳۹۷ (چہارم)	آدم گری ۲۰۸ (چہارم)
آب پر پست انگلین ۶۴۵ (سوم)	آدی گری ۲۰۸،۲۰۷ (چہارم)
آب پست میں ہے ۶۴۵ (سوم)	آری ۵۸۰ (اول)
آپ ۴۰۱ (دوم) ۴۴۸ (دوم)	آستین چارٹا ۶۰۵ (سوم)
آپ سے ۳۲۶ (اول)	آشفق ۳۵۷ (دوم)
آپ کو ۳۱۷ (اول) ۴۹۶ (سوم)	آشیا ۴۶۱ (سوم) ۶۷۵،۲۲۸ (چہارم)
آپ میں ۲۹۰ (اول) ۹۸ (دوم)	آشوب ۱۶۸ (دوم)
آپ ہی کو ۲۷۰ (سوم)	آصف ۶۵۲ (سوم)
آتش زباں ۴۴۵ (سوم)	آغشتن ۲۰۵ (سوم)

آغوش ۶۲ (اول)	ایتر ۱۲۹ (سوم)
آفتاب دینا ۵۳۹ (چهارم)	ایپنگ ۳۵۹ (دوم)
آگ دینا ۱۷۵ (چهارم)	ایر بہاری ۶۳۳ (چهارم)
آگے ۵۷۶، ۴۱۴، ۲۹۷ (اول) ۳۹۵، ۴۹۲،	ایر قبلہ ۵۳۷ (سوم)
۳۹۶ (سوم)	اتفاق ۴۰۳ (اول) ۳۵۶ (سوم)
آلات جور ۹۴ (اول)	اٹھنا ۵۵۹-۵۶۰ (چہارم)
آن ۵۲۷ (اول)	اٹھنا ۵۲۰، ۵۰۹، ۲۵۶ (سوم)
آتا ۶۶۵ (چہارم)	اثر ۵۱۱، ۳۷۰ (اول) ۱۸۰، ۴۱، ۴۰ (سوم)
آپیل ۳۶۷، ۳۶۶ (چہارم)	اجاڑ دینا ۲۵۸ (اول)
آنکھ چھپا ۵۹۳ (چہارم)	اجماع ۶۸۹، ۶۸۸، ۶۸۷ (چہارم)
آنکھ/آنکھیں دیکھ ۲۲۲ (چہارم)	اجاڑا ۴۱ (سوم)
آنکھ/آنکھیں دیکھے ہوئے ہوتا ۲۲۲ (چہارم)	اچکل ۴۱ (سوم)
آنکھ لگنا ۴۲۵ (سوم)	آجھے ۴۱ (سوم) ۵۷۱، ۵۱۹ (چہارم)
آنکھ میں شرم بہتو چہار سے بہاری ہے ۴۸۰، ۴۷۹،	رفع ۳۱۶، ۳۱۵ (دوم)
۴۸۱ (سوم)	اڑکر ۳۹۴، ۴۹۲ (سوم)
آنکھیں لگی رہن ۵۱۸ (چہارم)	اس ۵۷۱ (چہارم)
آواز کرنا ۵۱۴ (اول)	اسباب ۳۳۰ (سوم) ۷۰۱ (چہارم)
آہ ۴۳۰ (سوم) ۴۷۱ (سوم)	اشتہار ۴۸۰ (اول)
آئندہ ۲۹۱ (اول)	اصرار ۱۳۵، ۱۳۴ (دوم)
آؤ ۵۴۲ (اور)	اطراف ۶۲۱ (اول)
آئی ۴۷۵ (اول) ۵۰۰ (سوم) ۵۰۶،	اچھار ۳۰۳ (اول) ۶۳۰ (سوم)
۵۸۹ (چہارم)	اغلاں ۶۷۶ (چہارم)
آئینہ بدن نما ۴۹۹، ۴۹۸ (سوم)	اکثر ۳۱۶ (دوم)
آپ ۱۱۸ (دوم)	اکلائی ۵۷۶ (اول)

اگلا پڑنا ۳۳۹ (دوم)	بذوقش ۳۷۳ (سوم)
التیام ۳۸۷ (سوم)	بذوق ۶۳۰ (چهارم)
الف ۵۳۸، ۴۸۴ (سوم)	بارے ۴۵۴ (اول)
انداشہ ہے ۲۳۰، ۲۳۹ (چهارم)	یاس کرتا ۴۷۰ (اول)
انفہ نظر آتا ہے ۲۳۰ (چهارم)	یا فاعل ۳۳۳ (اول)
اندر ہی اندر ہے ۲۳۰، ۲۳۹ (چهارم)	پالیدہ ۵۸۶ (اول) ۳۳۳ (دوم)
النگار ۱۱۱ (چهارم)	باؤ کے گھوڑے پر سوار ہوتا ۵۴۱، ۶۴ (اول)
اہل ۳۶۳ (دوم)	بتا ۵۷۴ (سوم)
اندریشہ ۴۵۱ (اول)	بہال آتا ۲۹۰ (اول)
اوپاش ۳۸۰، ۲۹۰ (دوم) ۶۵۹، ۶۵۸ (سوم)	بخت ۱۹۱ (دوم) ۱۳۱ (چهارم)
۵۹۰ (چهارم)	بخت بہر ۳۵۵ (اول)
اوپاشتن ۵۹۰ (چهارم)	بنشون ۳۳۵ (چهارم)
اوقات ۲۵۸ (چهارم)	بدائع ۶۷۲ (چهارم)
اوقات بسر کرتا ۲۵۸ (چهارم)	بدشرب/شرابی ۶۰۸ (چهارم)
اے ۶۱۵، ۶۱۴، ۶۱۳ (اول)	بدیع ۶۷۱ (چهارم)
ایک ۳۳۹ (دوم)	بر ۱۹۳ (چهارم)
ایشختا ۶۶۵ (چهارم)	بر آتا ۱۸۰ (سوم)
ایڈنا ۵۶۱ (سوم)	بر افروختہ ۱۸۷ (دوم)
بابا ۳۳۹ (دوم)	بر بادوینا ۳۳۵ (سوم)
بابا سدا عشق اللہ ۳۳۵ (دوم)	بر پاموتا ۴۵۷ (سوم)
بایت ۴۵۱ (دوم)	بر جستن ۵۹۶، ۵۹۵ (سوم)
بات ۱۶۶، ۱۶۵ (سوم)	بر جتہ ۵۹۵ (سوم)
بات تک پہنچنا ۵۱۷ (چهارم)	برگ بند ۵۵۳ (سوم)
	بریدہ ۲۹۸ (اول)

- بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا ۵۳۰،۹۰ (اول)
- بہت ہے ۶۵۶ (چہارم)
- بھرت ۳۵۱،۲۵۰،۲۳۹،۲۳۷ (چہارم)
- بھڑک ۲۱۵،۲۱۴ (سوم)
- بھکھنا ۸۳ (اول)
- بھنگ/بھاگ ۳۷۷ (چہارم)
- بھی ۵۸۳ (چہارم)
- بھیت ۱۴۱ (دوم)
- بے اختیار ۳۱۳ (اول)
- بیاض ۶۳ (اول)
- بے اطوار ۳۷۹ (دوم)
- بے پتہ ۱۶۵ (دوم)
- بے تہی ۳۳۷،۳۳۸ (سوم)
- بے جا ۳۷۰ (سوم) ۶۱۲ (چہارم)
- بے جا ہوا ۴۴۰ (دوم) ۶۱۲ (چہارم)
- بے جگر ۲۳۳ (اول) ۱۳۹ (چہارم)
- بے چشم درد ۵۸ (چہارم)
- بیدل ۱۳۹ (چہارم)
- بیدم ۷۰۰ (چہارم)
- بے دماغی ۵۵۹ (سوم) ۵۵۹ (چہارم)
- بے بدید ۳۲۵،۳۲۴ (چہارم)
- بے بدیدہ ۴۲۳ (چہارم)
- بے بدیدہ درد ۴۲۳ (چہارم)
- بے ہڈ ہنگ ۶۷۶ (چہارم)
- بیر آہ ۴۳۷،۴۳۸ (اول)
- بیر لے جانا ۱۴۷ (دوم)
- بغل میں کھینچنا ۳۰۳ (سوم)
- بکنا ۵۶۶ (چہارم)
- بکا کرنا ۵۶۶ (چہارم)
- بگلا مارے پر ہاتھ ۹۱ (اول) ۴۳۱ (دوم)
- بلاؤش ۵۸ (چہارم)
- بن ۴۱ (سوم)
- بنام ۶۸ (اول) ۱۲۸ (دوم) ۲۱۴،۲۱۵،۲۱۶،۲۱۷ (سوم)
- بندہ ۴۳۵ (اول)
- بنگ ۳۷۰ (چہارم)
- بوتل ۳۰۳ (چہارم)
- بوچھنا ۲۳۳ (دوم)
- بور ۴۵۶ (دوم) ۶۱۸ (سوم)
- بورندہ بور ۴۵۶،۴۹۷،۴۹۹ (دوم)
- بوس ۵۰۹ (اول)
- بوکرون ۲۷۱،۲۷۰ (اول)
- بوکرنا ۲۷۱،۲۷۰ (اول)
- بوے تیغ آمدن ۲۹۵ (چہارم)
- بوے خوں آمدن ۲۹۵،۲۹۷،۲۹۸ (چہارم)
- بوے مرگ ۲۹۷ (چہارم)
- پتھر رسیدہ ۵۱۷ (چہارم)
- بہار ۷۰۸ (چہارم)
- بہر کرنا ۷۰۸،۷۰۷ (چہارم)

بے ذوق/ذوقی ۶۴۰ (چهارم)	۱۵۰۳ (چهارم)
بے رنگی ۴۰۲ (دوم)	پتھر کے کا پتھر ۲۳۹ (اول)
بے سرو پا ۴۲۷ (چهارم)	پر ۲۳۹، ۲۹۷ (اول) ۴۵۰ (سوم) ۱۲۶
بے صدف ۲۲۸، ۱۰۲ (دوم)	۲۸۸ (چهارم)
بے طور ۳۷۹، ۳۷۶ (دوم)	پرا ۳۶۷ (چهارم)
بے نفا/ائی ۴۹۰ (چهارم)	پراگندہ طبع ۴۲۴، ۴۲۱ (چهارم)
بیارگراں ۶۵۳ (چهارم)	پرداختن ۳۳۰، ۳۳۹ (دوم)
بیاری گراں ۶۵۳ (چهارم)	پردہ ۳۳۳ (دوم) ۳۳۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۶۳ (چهارم)
بے نوا ۴۵۷ (چهارم)	پر کے ۳۶۳ (سوم)
بے بیچ ۱۸۸، ۱۸۷، ۱۸۰ (چهارم)	پرکھتا ۵۱۳ (سوم)
	پر دا کرتا ۵۷۸ (سوم)
پارہ روزی ۳۷۹ (سوم)	پرہ ۴۶۳ (چهارم)
پاس ۲۷۶، ۲۷۵ (دوم)	پری خواں ۳۶۳ (سوم)
پاس آتا ۲۷۷ (دوم)	پریشانی ۲۳۲ (اول)
پاس جاتا ۲۷۷ (دوم)	پر پلا ۳۶۷ (چهارم)
پاس رہتا ۲۷۷ (دوم)	پڑا ۲۵۲ (اول) ۲۸۱ (سوم)
پامال ۳۹۴، ۳۹۳ (دوم)	پستہ ۵۹۴، ۵۹۱، ۵۹۷ (سوم)
پانا ۵۵۶، ۵۵۵ (سوم)	پشت چشم تازک کرتا ۱۲۷ (دوم)
پانی پر سر کرتا ۵۴۹ (سوم)	پشتہ ۴۱۴ (اول)
پانی پلا دیتا کسی کو ۵۴۹ (سوم)	پکارتا ۱۸۸ (دوم)
پانی پیچھا آؤ ۵۴۹ (سوم)	پلی ۵۵۰ (سوم)
پاے چتر ۶۹۹ (چهارم)	پلا ۴۷۷ (سوم)
پائیز ۶۱۶ (سوم)	پلا ۵۷۳ (اول)
پایاں ۲۹۲ (اول) ۳۹۶، ۳۹۷ (چهارم)	پلکش ۴۷۹ (سوم)

تجريد ۶۸ (اول)	پلے پر لانا ۳۷۹ (سوم)
تحریر ۱۹۲ (اول)	وږي، خوشيد ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵ (سوم)
تحریر ۶۳۴ (سوم)	پودا/پودھا ۶۰۱ (چهارم)
تحقیق ۵۷۵، ۵۷۴ (سوم)	پیر ۳۰۵ (دوم)
تھید/تحقیق/تھیو ۵۷۵، ۵۷۴ (سوم)	پیر ۴۸۷ (سوم)
ترجم ۳۳۵ (چهارم)	پیر ۳۳۹، ۱۶۸ (سوم)
تردد ۵۰۷ (سوم)	پیلانا ۶۳۵ (چهارم)
ترکیب ۵۰۰ (چهارم)	پول ۳۵۳ (اول)
ترکیب داون ۳۵۰ (چهارم)	پول پڑنا ۶۰۳ (چهارم)
ترپ (سوم)	پے منزل ۳۱۵ (اول)
تلی ۴۹ (چهارم)	پیچ ۸۳ (اول)
تلی کرنا ۲۸۳، ۲۸۲ (چهارم)	پیچ کتاب کھانا ۳۳۰ (اول)
تلی ہونا ۲۸۳، ۲۵۲، ۲۵۱ (چهارم)	پیچا ۲۹۸ (اول) ۵۶۷ (سوم) ۱۴۱، ۱۴۰ (چهارم)
تشریف ۵۸۱ (سوم)	پیش مصرع ۳۹۰ (سوم)
تشریفی جوڑے ۵۸۱ (سوم)	
تصدیق ۲۳۰ (دوم)	تاب ۳۵۸، ۳۰۳ (دل) ۵۶۱، ۲۰۵ (چهارم)
تعرف ۲۱۵ (اول)	تاب دینا ۲۰۳ (اول)
تغیہ ۵۲۵ (سوم)	تار ۳۰۳ (اول)
تصور باندهنا ۲۲۳ (دوم)	تال ۵۷۶ (اول)
تصویر ۱۸۳ (چهارم)	تاز ۵۵۱ (سوم)
تقلیم ۲۱۹ (اول)	تب ۲۳۲ (اول) ۲۸۳ (دوم)
تندی ۵۹ (اول)	تب خال ۲۷۰ (سوم)
تفاوت ۱۳۹ (دوم)	تبرک ۶۰۵ (اول)
تقرہ ۳۶۷، ۳۶۳ (دوم)	تجرو ۴۸۳، ۴۸۲ (سوم)

جا ۴۷۰ (سوم)	تقصیر ۱۴۵ (دوم)
جا گرم داشتن ۴۳۶ (دوم)	تقطیع ۳۸۹ (سوم)
جا گرم رکھنا ۴۳۷ (دوم)	تکلیف ۵۸۵، ۲۰۷، ۲۰۶، ۲۰۰ (سوم)
جا گرم کردن ۴۳۶ (دوم)	تلاش ۸۷ (اول) ۲۸۹ (دوم)
جا گرم کرنا ۴۳۷ (دوم)	تکلف ۲۲۴ (چهارم)
جامہ ۵۷۶ (اول)	تک ۴۶۹ (سوم)
جامہ گزاری ۵۵۷، ۵۵۴ (چهارم)	تک ۴۶۹ (سوم)
جان ۷۵ (اول)	تک ۱۹۸ (دوم)
جانا ۳۲۳ (چهارم)	توسل ۲۳۶ (اول)
جان بخشی ۶۶۰ (چهارم)	توضیح ۶۶ (دوم)
جان پاک ۲۹۸ (سوم)	تہ ۴۹۵ (چهارم)
جان جلا ۶۴۵ (چهارم)	تھاگ ۳۶۳ (دوم)
جاننا ۱۷۶ (سوم)	تہ پال ۳۹۰، ۲۳۳، ۲۳۲، ۲۲۹ (اول)
چانور ۵۱۵ (سوم)	تہ دار ۱۱۹ (دوم)
جانے دینا ۵۱۹، ۵۱۸ (سوم)	تھلکنا ۲۱۳ (اول)
جانے نہ جانے ۶۲۵، ۶۲۴ (چهارم)	تہمت ۶۱۹، ۶۱۸ (سوم)
جائے ۵۲۱ (چهارم)	تہیر ۱۷۱ (دوم)
جائے ہاش ۳۵۳ (اول)	تہیز ہوش ۲۸۱ (دوم)
جب کا ۴۷۲ (اول)	تہیں ۳۲۳ (اول)
جہیر سائی ۴۷۵ (اول)	
چدول ۵۳۶ (اول)	تک ۴۹۳ (اول)
چنپ ۴۰۵ (دوم)	توٹا ۷۱۲ (چهارم)
جراحت ۱۳۱ (چهارم)	تھیرہ ۴۵۴ (اول)
جریں درگلوستن ۱۹۲ (چهارم)	

جی لنگٹ ۳۳۶ (سوم)	جرم کش ۲۱۹ (اول)
جی شس پھرتا ۳۱۶، ۳۱۵ (سوم)	جرم پھ ۳۸۳ (سوم)
جیوں ۴۹۲ (سوم)	چتر چتر ۶۲۳ (سوم)
	جگر ۱۳۶ (چہارم)
چادامرو ۵۲۸ (چہارم)	جگہ سے جاتا ۱۳۳، ۱۳۲ (چہارم)
چارموج ۱۲۳ (دوم)	جگہ گرم رکھنا (کرتا) ۴۳۷ (دوم)
چاک ۶۳۹، ۶۳۸ (سوم)	جنگ انگلی ۷۰۳ (چہارم)
چالاک ۳۵۸ (دوم)	جنون ۲۵۷ (دوم)
چالاک دست ۳۶۰ (دوم)	جنوں زدن ۶۶۴ (سوم)
چاند ۱۵۶، ۱۵۵، ۱۵۴ (سوم)	جنوں کر دن ۶۶۴ (سوم)
چاہو تین ۳۶۶ (دوم)	جنوں کرتا ۶۶۴ (سوم)
چاہے ۴۸۷ (سوم)	جو ۵۳۰ (اول)
چتا ۱۱۲، ۱۱۱ (دوم)	جوش ۵۱۱ (اول)
چتر ۳۳۸ (سوم)	جوشیں ۵۵۵ (اول)
چراغیں گردن ۳۰۳ (دوم)	جہاں ۲۵۴، ۲۵۳ (دوم) ۶۲۲، ۶۲۱ (سوم)
چراغ سراو ۴۱۳ (دوم) ۱۹۷ (چہارم)	جہاں جہاں ۲۵۴، ۲۵۳ (دوم)
چراغ نذر ۱۹۷ (چہارم)	جہت ۶۱۳، ۶۱۰ (اول)
چراغ وقف ۱۹۷ (چہارم)	جہد ۵۵۵ (سوم)
چرخ ۴۱۳ (چہارم)	جھڑتا ۹۲ (دوم)
چسپاں ہوتا ۱۵۲ (دوم)	جھکا ۲۹۶ (دوم)
چشم داشت ۲۳۹ (سوم)	جھکار ۴۱۹ (سوم)
چشم داشتن ۲۳۹ (سوم)	جھنگار ۴۱۹ (سوم)
چشم رکھنا ۴۳۲ (اول) ۲۳۹ (سوم)	جی ۲۵۹ (دوم) ۴۱۶ (سوم) ۳۶۰، ۳۹۰ (چہارم)
چشم کشستن ۶۶۵ (سوم)	جی بجا رہتا ۴۵۴ (سوم)

حذر ۴۵۶ (اول)	چشمک ۲۱۳ (اول) ۲۹۳ (سوم)
حرف ۵۹ (چهارم)	چشم کم سے دیکھنا ۲۷۰ (چهارم)
حرف گھوسڑ ۳۳۱ (چهارم)	چشمہ ۲۱۶ (اول)
حریف ۳۴۷ (سوم)	چل ۵۰۰ (اول)
حساب ۵۸۲ (سوم)	چلتا ۳۹۹ (دوم) ۱۹۳ (سوم)
حساب ہوتا ۵۸۲ (سوم)	چمن پرورد ۴۸۲ (سوم)
سرت ۴۵۸ (سوم) ۷۰۰ (چهارم)	چمن زاد ۲۷۳ (اول)
حق ۵۲۶ (اول)	چنی ۵۶ (چهارم)
خورد اکلور ۶۷ (اول)	چرہ ۵۳۹ (اول)
حیران ۵۳۳ (سوم)	چغیری ۲۱۳ (چهارم)
	چندر ۳۳۸ (دوم)
خارخار ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۱ (سوم)	چوڑ ۳۳۳ (اول)
خارزار ۲۵۴ (سوم)	چکھاڑ ۲۱۹ (سوم)
خاطر ۵۵۱ (سوم)	چوہا ۵۳۷، ۵۳۹ (اول)
خاک ۱۹۵ (دوم)	چوٹے ہی گال کا ۵۳۸، ۵۳۹ (اول)
خاک کا عالم ۵۹۹ (اول)	چوٹی ۵۵ (چهارم)
خاکہ ۵۶۱ (اول)	چھلوا ۵۷۲، ۵۷۳ (اول)
خالی ۵۰۲ (اول) ۷۰۲، ۷۰۱ (چهارم)	چھلنا ۵۷۲ (اول)
خالی سیر ۷۰۱ (چهارم)	چینوٹی ۵۸۹ (اول)
خاموش ۳۳۲ (دوم)	
خانہ خراب ۵۱۳ (اول)	حال ۲۱۸، ۲۱۷ (اول) ۶۲۳ (چهارم)
خانہ ساز ۱۳۹ (دوم)	حال آت ۵۰۵ (سوم)
خیر کر ۲۸۲ (چهارم)	حال حال ۳۹۵ (دوم)
خدائی ۴۷۷ (اول)	حال ۴۰۱ (دوم)

خراب ۲۱۳، ۲۱۲ (سوم)	فیر ۶۶۵ (چہارم)
خرابہ ۳۱۰ (اول) ۳۱۹ (دوم)	خواب ۷۵ (اول)
خراش ۲۹۰، ۲۸۹ (دوم)	خواب ل ۷۵ (اول) ۱۳۸، ۱۳۷ (سوم)
خردبار ۲۵۳ (چہارم)	خوار ۵۲۹ (اول)
خروش ۲۸۲ (دوم)	خواباں ۱۱۸ (دوم)
خشت خم ۲۸۵ (دوم)	خوابش ۲۸۸، ۲۸۷ (دوم)
خشت پائے خم ۲۸۶ (دوم)	خوب ۶۲ (اول)
خشت سرخم ۲۱۹ (اول)	خورد ۳۸۵ (سوم)
خشت سیمیں ۵۱۰ (سوم)	خودنا ۳۰۲ (اول)
خنگ مفر ۳۲۶ (دوم)	خوش ۶۳۹، ۶۳۸ (اول) ۳۱۱ (سوم) ۲۰۵ (چہارم)
خنگ ر ۳۱۰ (سوم)	خوش آ ۶۲۳ (سوم)
خشن ۱۱۱ (دوم)	خوش کردن اکرا ۵۲۹، ۳۸۷ (چہارم)
خشونت ۳۳۲ (دوم)	خوش اختری ۲۰۶، ۲۰۵ (چہارم)
خط ۴۳۹ (سوم) ۵۹ (چہارم)	خوشبو ۲۶۱ (دوم)
خط گذار ۵۹ (چہارم)	خوش ستارہ ۳۰۶ (چہارم)
خط و خال ۳۶۳ (دوم)	خوش طالع ۲۰۵ (چہارم)
خفا ۴۲۳ (اول) ۳۸۴ (چہارم)	خوش لکنا ۲۷۳ (اول)
خلع ۵۸۱، ۵۸۰ (سوم)	خون ۲۳۵ (دوم)
خلع بدن ۵۸۱، ۵۸۰ (سوم)	خون جانا ۲۳۸ (چہارم)
خلق ۶۸۹ (چہارم)	خون چڑھنا ۳۳۷ (چہارم)
خلقت ۶۸۹ (چہارم)	خوے فشاں ۵۰۰ (اول) ۵۴ (دوم)
خلوتی ۲۰۲، ۲۰۱، ۲۰۰ (سوم)	خیال ۴۳۹ (اول) ۲۲۵ (دوم)
خم ۴۰۳ (چہارم)	خیال باندھنا/بستن ۲۲۵ (دوم)
خمار ۷۳ (سوم)	خیال خام ۲۲۷، ۲۲۶ (اول)

دارو ۳۹۳ (چهارم)	دست غیب ۹۱ (اول) ۲۳۲ (دوم)
داغ ۲۳۸ (اول) ۴۸۶ (سوم) ۲۵۲ (چهارم)	دست کارکاری ۱۶۰ (سوم)
داغ جرات ۳۰۴ (دوم) ۴۲۸ (سوم)	دست ویشل ۲۸۱ (سوم)
داغ سنگ ۳۰۶ (دوم)	دست ۶۲۶ (سوم)
داغ سیبئی گنبد ۱۲۲ (دوم)	دست دست ۶۲۶ (سوم)
داغ ہوتا ۵۰۹ (اول) ۲۹۷، ۲۹۶ (دوم)	دست کیس ۸۳ (چهارم)
دام ۵۲۷ (چهارم)	دشمن کا دشمن ۲۹۷ (اول)
دام گاہ ۵۲۷ (چهارم)	دھوئی ۶۲۳ (سوم) ۳۲۸، ۳۳۷ (چهارم)
دامن ۲۳۹ (اول)	دکھاؤ ۵۴۹ (سوم)
دامن پردھہ لک ۶۳۶ (چهارم)	دکھی ۴۸۶ (اول)
دامن دار ۵۵۶ (چهارم)	دل بجا رہا ۴۵۴، ۴۵۳ (سوم)
دامک ۴۶۴، ۳۶۳ (دوم)	دل بند ہوتا ۴۶۶ (سوم)
دختر نیک اختر ۲۰۶ (چهارم)	دل پد دریا انعامتھن ۴۶۱ (سوم)
در ۴۳۵ (دوم)	دل بے جا ہوتا ۴۴۰ (دوم) ۶۱۲ (چهارم)
دراز دست ۲۸۳ (اول)	دل جلا ۶۳۵ (چهارم)
در گرفت ۳۰۵ (دوم)	دل جی ۶۱۴ (اول)
در گیر ہوتا ۳۰۵، ۴۰۳ (دوم)	دل چھوڑ دیا ۵۹۵ (اول)
دریا دریا ۶۲۶ (چهارم)	دل خواہ ۱۴۹ (سوم)
دریغ نہ ہوتا ۴۲۸ (سوم)	دل رپا ۳۸۸ (سوم)
دست ۲۶۹ (اول)	دل شب ۱۵۹، ۱۵۸ (سوم)
دست برداشت ۶۰۵ (سوم)	دل کرنا ۱۸۵ (سوم)
دست بلبل ۲۶۹ (اول)	دل کھلنا ۵۶۷ (چهارم)
دست چکارے زدن ۵۸۴ (چهارم)	دل کھلنا ۵۶۷ (چهارم)
دست تہ سنگ ۲۶۹ (اول)	دل لگنا ۵۳۱ (سوم)

دل میں گرہ پڑتا (چہارم) ۲۹۱، ۲۹۰	دھنسا (سوم)
دل ہوتا (سوم) ۱۸۵	دھوکا (اول) ۲۹۲
دم ۱۱۸ (سوم) ۳۶۵ (چہارم)	دھویا جانا (سوم) ۳۸۷
دماغ ۴۵۵ (اول) ۳۳۳، ۳۳۸ (دوم) ۴۵۲، ۶۱۸ (سوم) ۳۳۸ (چہارم)	دید ۳۳۳، ۳۳۲ (چہارم)
دماغ حرف زد دن ندلم (دوم) ۳۳۳	دیدازانا (چہارم) ۳۳۱
دماغ میں یو جانا/ہے (چہارم) ۳۳۸، ۳۳۶	ریتا ۳۱ (سوم)
دماغ میں یو جانا (چہارم) ۳۳۸، ۳۳۷	دیکھتے ۹۱ (دوم)
دم بھرتا ۱۹۰ (دوم)	دیکھنا ۳۳۶ (چہارم)
دم کرگ ۳۹۹ (اول) ۳۳۰ (دوم)	دیکھو ۲۲۹ (اول) ۲۲۱ (دوم) ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۲، ۱۳۳ (چہارم)
دہالہ گرد ۳۱۳ (اول)	دیکھو ۳۳۱ (دوم)
دندان خرو ۶۳۰ (اول)	دین ۳۶۹ (دوم)
دند پھند ۸۵، ۸۳ (اول)	دیو ۲۸۶ (سوم)
دنیا دنیا ۶۲۶ (چہارم)	
دنیا ہوا تو ہو ۳۲۵، ۳۸۸، ۳۸۹ (سوم)	ڈاک ۵۳۳ (چہارم)
دوٹی ۳۳۲ (سوم)	ڈانک ۵۳۵، ۵۳۳ (چہارم)
دولت ۲۱۱، ۲۱۲ (چہارم)	ڈانگ ۳۶۳ (دوم) ۵۳۳ (چہارم)
دولت سے ۴۵۰ (دوم) ۲۱۱، ۲۱۲ (چہارم)	ڈھاکا ۵۵۷ (اول)
دوں ۱۰۲ (دوم)	
دیر دیر جلتا ۶۳۳ (اول)	ڈن ۳۶۶، ۳۶۳ (دوم)
دھڑ دھڑ جلتا ۶۳۳ (اول)	ڈکا ۶۷۶، ۶۸۳ (چہارم)
دھڑکا ۲۱۹ (اول)	ڈکر ۱۳۵ (سوم)
دھنسا (سوم) ۲۹۱، ۲۹۰	ڈوق ۶۳۰ (چہارم)
دھنکنا (سوم) ۲۹۱، ۲۹۰	

رات تھوڑی اور سوانگ (سوانگ) بہت ۳۶۵ (دوم)	رنگ اڑنا ۲۹۵ (اول)
راتی ۴۷۴، ۴۷۳ (سوم)	رنگ پریدہ ۲۹۵ (اول)
رام کہانی ۱۳۵ (سوم)	رنگ ٹپنا ۵۷۸، ۵۷۷ (چهارم)
راہ ۶۳۹ (سوم) ۲۸۰ (چهارم)	رنگ ریختن ۵۷۸، ۵۷۷ (چهارم)
راہ خوبیرہ ۱۷۹ (چهارم)	رنگ شکستہ ۴۳۳ (دوم)
راہ سے لے جانا ۸۴ (اول)	رنگ ہوا ۵۸۰ (چهارم)
رباط ۵۹۹، ۵۹۸ (چهارم)	رواق ۶۸۳ (سوم)
رچا ۵۹۷، ۵۹۷ (چهارم)	روز شمار ۵۸۳ (سوم)
رخصت ۱۱۵ (دوم) ۱۴۲ (سوم)	روزگار ۳۳۶ (اول)
رسالہ ۳۶۲ (اول)	روٹی ۳۳۷ (سوم)
رستہ رستہ ۶۲۶، ۶۲۵ (سوم)	روٹھارن ۲۴۹ (دوم)
رسم ۶۱۸، ۶۱۹ (چهارم)	روعت ۵۹ (چهارم)
رسم دراہ ۶۱۹ (چهارم)	رہتے تھے ۴۹۴، ۴۹۳ (اول)
رسیدہ ۶۴۳ (سوم)	ریچے ۴۰۹ (دوم)
رشتہ ۴۶۱ (چهارم)	ریختہ ۵۴۰، ۳۲۲، ۲۹۶ (اول)
رعایت کرنا ۱۴۹ (سوم)	زبان ۳۳۶ (سوم)
رعنا ۴۹۶ (چهارم)	زباں بریدہ ۶۴۶ (سوم)
رفتن ۲۲۳ (چهارم)	زباں حال ۲۲۴، ۷۵ (دوم)
رفتہ ۵۷۶ (اول) ۱۶۹ (دوم) ۳۳۵، ۳۳۴ (سوم)	زبان قائل ۲۲۴، ۷۵ (دوم)
رقعدار ۴۱۰ (چهارم)	زخم دامن دار ۵۵۶ (چهارم)
رگ گردن ۴۴۴، ۴۴۳، ۴۴۲ (اول)	زخم نذر ۶۸ (اول)
رٹھی ۴۰ (دوم)	زخم نمایاں ۵۵۶، ۴۹۱ (چهارم)
رنگ ۳۴۰، ۳۳۹ (سوم) ۵۸۰، ۱۱۷ (چهارم)	زخم ۳۵۴ (سوم)

زائر ۲۳۷ (سوم)	سب ۵۳۰ (اول)
زنجیر ۸۷ (اول) ۵۷، ۵۶ (چہارم)	سید ۳۱ (سوم)
زور ۳۰۱ (اول) ۵۵۹ (چہارم)	سجاد ۵۲۸ (سوم)
زو ۱۶۵ (دوم)	سید و سیاہ ۳۳ (اول)
زیرت ۶۰۵ (اول)	ستی ۳۰۰ (دوم)
زیاں ۶۹۸ (چہارم)	ستیاں ۳۰۰ (دوم)
	ع ۲۵۴ (اول)
ساختہ ۵۷۵ (سوم)	نخن ۲۰۷ (سوم) ۲۷۳، ۲۷۲ (چہارم)
سانہ ۳۳۸ (سوم)	نخن است ۲۷۲ (چہارم)
سارا ۸۷ (اول)	نخن داشتن بر چیزے ۲۷۲ (چہارم)
ساری ۳۳۱، ۳۳۵ (دوم)	نخن در قلاں چیز است ۲۷۲ (چہارم)
سامت ۳۰۵ (دوم)	نخن رفتن ۲۷۳ (چہارم)
سامہ ۲۲۳ (اول)	نخن سز ۳۳۳، ۳۳۳ (دوم)
ساکا کرے ۵۶۷، ۵۵۸ (اول)	نخن نیست ۲۷۳ (چہارم)
سکن ۶۵، ۶۴ (اول)	نخن ہوتا ۳۱۷ (سوم) ۲۷۳، ۲۷۲ (چہارم)
سال ۵۰۰ (اول)	سرا ۵۴۷ (سوم)
سائے ۲۳۹ (اول)	سرا ترے ۲۳۵ (سوم)
سانجھ ۹۴، ۹۳ (دوم)	سرائے ۱۸۶، ۱۸۵ (چہارم)
سانجھ پھولے ۹۴، ۹۳ (دوم)	سربکھیرا ۳۳۸ (سوم)
سانجھ کے مونے کو کب تک روئیں ۳۶۳ (سوم)	سربہ گریاں ہوتا ۳۰۹ (چہارم)
سانگ ۳۶۳ (دوم)	سرچہ آجائے ۵۶۸ (اول)
سانگ بھرتا/ سانگ کرنا ۳۶۶، ۳۶۵ (دوم)	سرہلی ۳۳۸، ۳۳۶ (اول)
ساوون ہرے نہ بھادوں سوکھے ۵۵۵ (اول)	سرتیز ۳۵۳ (اول)
سایہ رو ۲۰۵، ۲۰۳، ۲۰۰ (سوم)	سرتیزی ۱۷۲ (دوم)

سلسلہ دار ۵۶۹،۵۶۸ (اول)	سر جنگ و جدل ۳۹۹ (سوم)
سلسلہ اللہ تعالیٰ ۳۶۱ (اول)	سر حرف و ابوت ۳۳۱،۳۳۰ (چهارم)
سلوک ۲۸۵ (اول) ۳۵۷،۵۸ (چهارم)	سر درگیاں ہوتا ۳۰۹ (چهارم)
سلیقہ ۲۶۷ (اول) ۳۶۲ (چهارم)	سر دھننا ۲۷۲ (اول)
سلیبانی ۲۳۶ (سوم)	سر زدن ۲۳۶ (سوم)
۲ جت ۶۸ (اول) ۲۶۶،۲۶۵ (دوم)	سر زدن ہوتا ۲۳۷ (سوم)
۲۳۵ (سوم)	سر سے سرواہ (سرواہا) ہے ۵۹۳،۵۹۴ (اول)
گمن ۶۰۳ (اول)	سرفروش ۳۳۲ (اول)
سند ۵۳۰ (اول)	سر کھینچا ۵۵۷ (اول)
سمیں ۵۳۵ (سوم)	سر گرائی ۵۵۹ (چهارم)
شاہنا ۲۵۲ (اول)	سروا ۵۹۳ (اول)
نختہ ہو ۲۲۱ (دوم)	سرواد ۵۹۳،۵۹۱ (اول)
نچیدہ ۳۹۰،۳۸۵ (سوم)	سرواہ ۵۹۵،۵۹۴،۵۹۳ (اول)
ننگھ ۳۵۰ (سوم)	سرداہا ۵۹۵ (اول)
ننویہ ۲۲۷،۲۲۱ (دوم)	سردچاغاں ۳۰۳ (دوم)
سوار ۱۷۱،۱۷۰ (دوم)	سرورویں ۲۸۸ (سوم)
سوارا عظم ۱۷۱،۱۷۰ (اول)	سرخ ۲۵۳ (اول)
سوالے ۱۹۵ (دوم)	سقی ۲۵۳ (دوم) ۵۵۵ (سوم) ۳۱۴ (چهارم)
سوترا ۲۷۶ (دوم)	سقی ۵۵۶ (سوم)
سو جت کرتا ۲۹۳ (چهارم)	سفر و وطن ۳۶۱ (اول) ۱۲۳ (دوم)
سوختہ ۱۵۱،۱۵۰ (سوم) ۵۶ (چهارم)	سلاسل ۶۷۶ (چهارم)
سودا ۳۵۴ (سوم) ۷۰۷ (چهارم)	سلب قدیم ۳۹ (چهارم)
سور ۳۱ (سوم)	سلب مزید ۳۵ (چهارم)
سور کا ہوتا ۳۶۲،۳۶۱،۳۶۰ (دوم)	سلسلہ ۵۶۹،۵۶۸ (اول)

شیرہ خیالی ۳۳۰ (سوم)	سوکوں سے گھر نظر آتا ۵۳۲ (اول)
شراب ۳۰۶ (اول)	سے ۲۳۵، ۲۵۹، ۲۵۴ (اول) ۳۷۰، ۱۲۰ (دوم)
شراب پرنگالی ۲۳۸ (سوم)	۳۳۶، ۳۰۴، ۳۳۱ (سوم) ۵۷۰، ۲۵۱ (چہارم)
شراب چوٹا ۵۸۱ (چہارم)	سیرتی اللہ ۲۸۸ (دوم)
شت و شوگردن ۲۸۷ (سوم)	سیر کرنا ۲۶۵، ۲۸۷، ۲۳۶ (دوم)
شعلہ آواز ۲۱۸ (چہارم)	سیماب ۲۵۳ (اول)
شفق پھولتا ۹۴، ۹۳ (دوم)	سیم خام ۲۲۷ (اول)
شکل ۳۳۵ (دوم)	سینہ ۲۵۱ (اول)
شکفتہ بیستانی ۵۶۰ (چہارم)	سیدو ۵۹۳ (چہارم)
شکوہ کھلتا ۵۰۷ (اول)	سیرکار ۵۵ (چہارم)
شکوہ لانا ۵۰۷ (اول) ۶۳۲، ۶۳۳ (چہارم)	سیرست ۸۵ (دوم)
شعری رنگ ۵۵۳ (اول)	شاب ۸۵ (دوم)
شنیدن ۵۷۹ (چہارم)	شاخ کھلتا ۳۳۸، ۳۳۷ (چہارم)
شوخ ۳۳۱ (سوم)	شام ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۹۴، ۹۵ (دوم)
شوخ دیدہ ۶۳۲ (سوم)	شام پھولتا ۹۴، ۹۳ (دوم)
شور ۱۹۶ (اول) ۵۲۱ (سوم)	شام کے مرے (مرے کو کب تک دے گی) ۳۶۳ (سوم)
شورش ۶۷۸ (چہارم)	شان ۳۶۵، ۳۶۶ (دوم) ۶۸۶ (چہارم)
شہرنا پر سال ۳۲۰، ۳۱۹، ۳۱۸ (چہارم)	شانہ ۳۳۳ (دوم)
شبح ۸۵ (دوم)	شانہ میں ۳۳۳ (دوم)
شبی ۲۲۳ (دوم)	شانتہ ۵۱۱ (سوم)
شیرہ ۶۳۶ (سوم)	شب حاملہ است تا چیزاید ۴۰۴، ۴۰۳ (دوم)
شیرہ خانہ ۲۸۱ (دوم)	شبنم ۲۸۲ (سوم)
شیشہ ۵۹۴، ۴۰۳ (چہارم)	شبہ حقیقی ۳۳۰ (سوم)
شیشہ چال ۴۷۷ (چہارم)	

طالع ۳۹۶ (سوم)	شیوہ ساعت ۵۴۲ (اول)
طائر قدسی ۵۱۳ (سوم)	شیشہ گردن ۵۹۳ (چهارم)
طرح ۲۰۳، ۲۰۱ (دوم)	شیشہ گلے میں ڈالنا ۵۹۳ (چهارم)
طرح انگلیدن ۳۹۸ (چهارم)	
طرح انداختن ۳۹۸ (چهارم)	صاحب ۱۳۸، ۱۳۷ (سوم) ۵۷۱، ۵۱۹ (چهارم)
طرح پڑنا ۳۹۸ (چهارم)	صاحبی ۳۹۲ (سوم)
طرح ڈالنا ۱۳۸، ۱۳۷ (چهارم)	صاف ہونا ۵۴۲ (اول)
طرح کرنا ۲۰۳ (دوم) ۱۳۸ (چهارم)	صانع ۲۸۶ (چهارم)
طرح بخش ۵۴۸ (اول)	صحت ۳۲۳ (چهارم)
طرف ۵۴۲ (اول)	صحر صحر ۶۲۶ (چهارم)
طرف ہونا ۳۷۵ (اول) ۶۹۱، ۱۳۵ (چهارم)	صدر ۸۵ (اول)
طریق ۶۰۴، ۳۷۵، ۶۰۴ (اول)	صدر جگ ۶۹۱ (چهارم)
ظلم ۲۲۶، ۲۲۵ (دوم)	صرف ۳۳۸ (دوم)
ظلم پاندھنا/بستن ۲۲۳ (دوم)	صرف غم ہونا ۳۳۷ (دوم)
ظلم غبار ۱۶۷ (اول)	صرف ۳۳۹، ۳۰۶ (اول) ۲۳۸ (دوم)
طبع ۶۰۲ (چهارم)	صفیر ۲۳۶ (اول)
طوبی ۳۸۹ (سوم)	صلح ۵۹۱ (سوم)
طوقاں رسیدہ ۳۹۹ (اول)	صہ ۶۱۰، ۴۲۵، ۶۸ (اول)
طومار ۶۱۵ (سوم)	صناع ۲۸۶ (چهارم)
طیر ۱۷۰ (دوم)	صناعت ۶۷۲ (چهارم)
	صانع ۶۷۲ (چهارم)
ظرف ۲۳۹ (اول)	صورت ۳۳۸، ۳۳۷ (دوم) ۶۲۹، ۱۷۷، ۱۳۰ (سوم)
ظلم ۱۵۰، ۱۳۹ (سوم)	۶۷۴، ۹۷ (چهارم)
ظلم نمایاں ۲۹۱، ۳۹۰ (چهارم)	صید ۳۲۶ (سوم)

غزور ۹۶،۹۵ (دوم)	ماجز ۳۵۶ (سوم)
غریب ۳۳۳ (اول) ۶۳۷ (چہارم)	عادت ۶۱۸ (چہارم)
غصہ ۲۸۹، ۲۳۸ (دوم) ۵۱۸، ۵۱۶ (سوم) ۵۶۵	عالم ۶۱۱ (سوم)
۵۷۰ (چہارم)	عالم اسباب ۷۰۱ (چہارم)
غفران پناہ ۲۸۳ (اول)	عالم عالم ۶۱۵ (چہارم)
غل ۲۳۶ (اول)	غلاب ۳۶۱ (سوم)
غولے کھاتے پھرتا ۳۸۹ (اول)	غائب ۲۲۲، ۲۲۱ (دوم)
	عرصہ ۵۳۰ (چہارم)
قارغ ۳۰۵ (چہارم)	عرق بھی ۳۰۳ (سوم)
قنہ ۵۵ (چہارم)	عزیز ۴۴۰، ۴۳۹ (سوم)
قندیر سر ہوتا ۷۰۳ (چہارم)	عشق اللہ ۲۳۰ (دوم) ۶۴۰ (سوم)
قنیدہ ۱۴۱ (دوم)	عشق بیجاں/بیجا/بیچہ ۵۴۰، ۵۳۹، ۵۳۸ (سوم)
قنیلہ سو ۱۴۱ (دوم)	عشق ہے ۳۱۰، ۳۰۹ (دوم) ۱۷۰ (سوم)
قراغ ۳۳۰ (سوم)	۲۲۳ (چہارم)
قراوش کار ۳۱۲ (اول)	علاقہ ۵۳۷ (اول) ۳۶۰ (دوم) ۴۸۴ (سوم)
قرد ۴۸۴ (سوم)	علاقہ لکھوانا ۴۸۴ (سوم)
فرصت ۵۲۳ (سوم)	علم ۲۳۶ (سوم)
فرق ۱۴۹ (دوم)	عنوان ۳۸۶ (اول)
فردغ ۳۳۰ (سوم)	عیاش ۲۰۴ (چہارم)
فتار ۱۹۱ (سوم)	عیش ۲۰۴ (چہارم)
فظا ۴۹۰ (چہارم)	عین ۶۱۱ (اول) ۸۶ (دوم)
فضولی ۴۵۴ (چہارم)	
فقیر ۵۸۶ (اول) ۴۵۰، ۴۴۹ (دوم)	سرت ۵۳۶ (چہارم)
نکر ۵۰۰ (چہارم)	غربت ۵۶۶ (سوم)

کارخانہ ۳۰۳ (اول)	فکر کرتا ۲۳۶ (سوم)
خارو پیرا اتھوال رسیدن ۳۳۲ (دوم)	فد ۸۵، ۸۴ (اول)
کار دست بستہ ۶۲۳، ۶۲۴ (سوم)	فی القور ۳۷۶ (دوم)
کار ۲۳۹ (اول)	فیصل ۳۶۵ (چهارم)
کار لیس ۲۳۵ (اول)	فیض ۲۳۹ (اول)
کا کا ۵۶۰، ۵۵۹، ۵۵۷ (اول)	قال ۲۲۳ (دوم)
کاگل ۵۲۰ (سوم)	قالب ۳۲۷ (اول)
کا کا ۳۶۳، ۱۷۷ (دوم)	قد ۲۸۹، ۲۸۸ (سوم)
کام ۳۵۷، ۳۵۷ (اول) ۲۸۳، ۱۲۳ (دوم) ۲۷۱،	قدر ۳۲۸ (اول)
۳۰۷ (سوم) ۱۲۳ (چهارم)	قدم گاہ ۲۳۵ (چهارم)
کام رکنا ۲۷۳ (اول)	قدم گاہ آدم ۲۳۵ (چهارم)
کام بچھا ۱۲۳ (دوم) ۲۳۲ (سوم)	قراپہ ۳۰۶ (اول)
کام میں ہوتا ۲۸۳ (دوم)	قرار ۶۱۲ (چهارم)
کان پر سے گوئی نکل جاتا ۲۷۷ (چهارم)	قرس ۲۱۳ (اول)
کان ہوتا ۲۲۹ (سوم)	قصر پرہ ۴۷۲، ۴۷۲ (اول)
کاواک ۴۶۰، ۴۱۵ (سوم)	قصب ۵۰۴، ۵۰۲ (سوم)
کاہر با ۵۶۲ (چهارم)	قند ۳۶۹ (اول)
کاش ۵۱۳ (چهارم)	قطع نظر کرتا ۴۳۱ (دوم)
کائی ۲۷۸ (اول)	قلب ۲۱۳ (چهارم)
کیریتی ۱۵۱ (دوم)	قلجی ۱۳۳ (اول) ۵۲۶، ۵۲۵ (چهارم)
کٹ جاتا ۷۰۵ (چهارم)	قلم ۳۳۰، ۱۱۷ (چهارم)
کج دار و مرید ۸۶ (اول)	قلم سا ۴۸۴ (سوم)
کچھ ۳۹۵ (اول)	
کچی پڑتا ۳۳۳ (اول)	

کہ ۲۵۹ (سوم)	کھل چاہر ۱۸۹ (سوم)
کھپا ۲۳۳ (اول)	کساد ۲۳۲ (اول)
کھرا ۵۶۲ (چہارم)	کسا کھینچ ۳۶۱ (اول)
کھربائی ۵۵۰ (اول)	کسب ۲۷۹ (سوم)
کھل جانا ۳۴۱ (چہارم)	کشتی ۳۶۱ (سوم)
کھلا ۲۳۷ (اول)	کشتی شدن ۳۶۱ (سوم)
کھن ۵۳۲ (چہارم)	کشش ۵۵۷، ۵۵۶
کھوں ۷۴ (اول)	کفایت ۶۸ (اول)
کھچو ۲۱۳ (اول)	کھال ۶۰۹، ۶۰۸ (اول)
کھیں ۳۲۷ (سوم)	کھگ حسب ۹۰ (اول) ۴۱۰ (سوم)
کھے ادب ۳۵۰ (سوم)	کھلی ۲۹۷ (اول)
کھتیں ۲۲۳ (سوم)	کھم ۵۳۷، ۵۲۹ (اول)
کھیرے ۴۱ (سوم)	کھال ۵۳۷ (اول)
کھست رنگ ۳۸۲ (دوم)	کھم کم ۴۰۳ (چہارم)
کھیر ۲۳۲ (دوم)	کھم نما ۵۳۷ (اول)
کھیا ۲۵۳ (اول)	کھنار ۲۵۷ (سوم)
کھیں ۶۹۲ (چہارم)	کھنیں بھاگ پڑا ۳۶۶ (دوم)
کھوں کے ۲۳۳ (اول) ۷۷ (چہارم)	کھنے ۵۱۸ (اول)
گات ۳۵۲ (سوم)	کھو ۲۵۲ (چہارم)
گاتی ہاڑھنا ۳۵۲ (سوم)	کھوش ۵۵۶، ۵۵۵ (سوم)
گاڑی اکٹا ۵۰۰ (چہارم)	کھنار ۲۸۲ (دوم)
گاڑی کاراہ میں اڑ جانا ۵۰۰، ۴۹۹ (چہارم)	کولی ۳۶ (دوم) ۳۲۸ (سوم)
گنج گامنی ۷۹ (سوم)	کوہ کراں جنگ ۳۶۲ (سوم)
	کوئی بردزن فغ ۲۱۶ (اول) ۲۸۲ (چہارم)

گل کھل ۹۷ (اول) ۶۴۹، ۶۴۸ (سوم)	گندری ۱۷۹ (چهارم)
گل مہتاب ۵۰۸، ۵۰۷، ۵۰۵ (اول)	گر/گری (بطور لاحقہ) ۲۰۸، ۲۰۷ (چهارم)
گل ہزارہ ۴۸۳ (سوم)	گراں ۶۵۶، ۶۵۵، ۶۵۴ (چهارم)
گنٹا ۶۴۰ (اول)	گردبار ۳۳۶ (اول)
گوش ۲۳۰ (سوم)	گردس پھرتا ۲۷۵ (دوم)
گوشہ دیوار ۲۳۰ (سوم)	گردوں ۲۹۹ (چهارم)
گھٹیا ۶۱۶، ۶۱۷ (اول)	گرم ۳۴۰ (سوم)
گھریار ۲۳۲ (سوم)	گرم کیں ۴۰۵ (سوم)
گھڑی ۳۰۵، ۳۰۳ (دوم)	گری ۲۴۲ (اول)
گھن ۶۶۹ (چهارم)	گڑوا ۳۵۰، ۳۴۷ (چهارم)
گھنے بروزن فتح ۴۶۲، ۴۶۱ (اول)	گستاخ ۲۴۹ (دوم)
گیا ۲۹۵ (اول)	گھنگو ۱۱۰ (دوم)
	گیل ۱۰۲ (دوم)
لا الہ الا اللہ ۶۴۰ (سوم)	گل ۶۰۳ (اول) ۱۷۱، ۱۷۰ (دوم) ۶۴۷ (سوم)
لاگ ۴۶۸ (اول) ۵۳۰ (سوم)	۷۰۷، ۲۵۲ (چهارم)
لاگو ۲۴۲ (دوم)	گلانی ۴۰۷، ۴۰۶ (چهارم)
لاگے ۷۶ (اول)	گل بانگ ۵۷ (چهارم)
لاٹ ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸ (دوم)	گل پھول ۳۵۵ (سوم)
لاٹھ ۱۴۲ (سوم)	گل چاندنی ۵۰۷ (اول) ۳۰۵ (چهارم)
لب ۲۹۲ (اول)	گلشن تابلی ۶۹۹ (چهارم)
لباسی ۵۴۶ (اول)	گل رضا ۲۶۲ (اول)
لب پرنام آٹا ۵۵۹، ۵۵۸	گل زمیں ۲۶۱، ۹۷ (اول)
لیکا ۲۲۹ (اول)	گل کرنا ۳۶۵ (اول)
لٹ پٹی ۵۶۹ (سوم)	گل کھاتا ۵۹۱ (اول)

لطف ۳۳۸، ۳۳۷، ۳۳۶، ۳۳۵ (دوم) ۱۰۵ (سوم) ۱۳۷،	متصل ۶۸ (اول) ۱۳۹ (سوم)
۲۲۳ (چہارم)	مجلس ۲۶۵ (اول) ۳۳۶ (دوم) ۵۰۵ (سوم)
لطف زبانی ۳۳۹ (اول)	مجلس مردان ۳۶۵ (اول)
لحق ووق ۳۶۹، ۳۶۸ (چہارم)	بجوں ۵۰۷، ۵۰۷ (چہارم)
گلین ۳۹۳ (سوم)	مخروں ۱۳۹ (چہارم)
گگ جاتا ۳۳۷ (چہارم)	مسنر ۲۲۳ (سوم)
گلن ۵۳۰ (اول)	محر ۵۹۱ (چہارم)
گلن گلن ۵۵۰ (چہارم)	محر و جاتا ۵۹۱ (چہارم)
لوح ۳۹۹ (سوم)	محیط ۵۴۸ (سوم)
لوطی ۳۸۰ (دوم)	خط ۲۸۶ (اول)
لیف غرما ۱۸۳ (چہارم)	مخل دو خواہ ۳۰۶ (اول)
آل ۵۰۳ (اول) ۵۳ (چہارم)	مدام ۸۷ (دوم) ۱۱۶ (چہارم)
مار ۱۳۸، ۱۳۷ (دوم)	مد اللہ ۳۲۵ (دوم)
مارمرتا ۱۳۷، ۱۳۷ (دوم)	مدعا ۳۱۳ (دوم)
مارتا ۱۳۷ (دوم)	مدعی ۳۱۳، ۳۰۹ (دوم)
مالا چپتا ۱۲۵ (سوم)	مدعی ۳۱۳، ۳۰۹ (دوم)
ماتا ۳۰۹ (اول)	مذکور ۳۶۷ (سوم)
مادمن ۲۳۷، ۲۳۶ (دوم)	مراقبہ ۵۴۵ (سوم)
ماہ ۱۵۶، ۱۵۵ (سوم)	مرچاں ۲۸۱ (سوم)
مائل ۲۶۱ (اول) ۳۸۲ (سوم)	مرچیا ۳۹۹، ۳۹۸، ۳۹۲ (چہارم)
مائل آزار ۳۹۰ (اول)	مرچیدڑا ۳۹۶ (چہارم)
مایہ بانجگان ۱۳۰ (دوم)	مردم ۳۷۷ (سوم)
متاع رواں ۲۶۵ (اول)	مرزائی ۳۵۱ (دوم)
	مرزائی کشیدن ۵۶۲ (چہارم)

تاز ۵۳۴ (اول)	موسم ۶۰۰ (چہارم)
تاز پرور ۲۸۲ (اول)	موضوع ۲۸۵ (دوم)
تازک رفو ۴۶۱، ۴۶۲ (چہارم)	مول ۵۳۱ (سوم)
تازکرت ۵۳۳ (اول)	موشی کاٹ ۶۳۶ (سوم)
تسار ۲۷۶ (دوم)	میر ۱۵۶، ۱۵۵ (سوم)
تاکام ۴۰۷ (سوم)	میر نماز ۴۳۳ (چہارم)
تاکسی ۴۸۶ (اول)	میر ہمت ۱۶۴ (سوم)
تال گلم ۵۳ (چہارم)	مہلت ۷۱ (دوم)، ۲۳۶ (سوم)
تالہ ۴۳۲ (دوم)	میلا ۶۰۷، ۶۰۸ (چہارم)
تامضا ۴۴۲، ۴۴۳ (سوم)	میر سیدہ ۲۴۳ (سوم)
تاکیرہ ۶۴۵ (سوم)	میاں ۳۶۶، ۳۶۵ (دوم)
تاموس ۴۷۰ (اول)، ۲۷۱ (چہارم)	میدال دار ۵۸۴ (چہارم)
تاتوار ۱۴۵، ۱۴۶ (دوم)	میدال داری کرتہ ۵۸۴ (چہارم)
تیت ۲۳۵ (اول)	میرزا ۶۵۸ (سوم)
تختیں ۵۶۵ (سوم)	میرزائی ۶۵۹ (سوم)
تخل ماتم ۵۰۵ (اول)	تہ ۴۰۳ (چہارم)
تھان ۲۱۹ (اول)	میوہ ۲۴۳ (سوم)
تور ۳۳۳ (اول)	میوہ سیدہ ۶۴۳ (سوم)
تور شادہ ۳۰۷ (اول)	میوہ گزشتہ ۲۴۳ (سوم)
تور گردن ۳۰۷ (اول)	
تواکت ۴۵۵ (دوم)	تا ۴۳۳ (اول)
تربت ۴۵۵، ۴۵۴ (دوم)	تاب ۲۵۳، ۲۵۲ (اول)
تربت آباد ۴۵۵ (دوم)	تاجدار ۵۶۷، ۵۶۵ (سوم)
تربت گاہ ۴۵۵ (دوم)	تا تو اس ۵۱۸ (اول)

نسرین ۶۰۳ (اول)	نوپاوه ۵۴۶،۸۷ (اول)
نشق هوتا ۴۹۶ (اول)	نوبت ۶۰۹ (اول)
نشان ۹ (دوم)	نوده ۳۳۲ (دوم)
نظر رکھتا ۲۴۹،۲۳۶ (سوم)	نود سیدہ پال ۲۷۳ (اول)
نظر کردہ ۵۹،۵۱۸ (چهارم)	نوروز ۶۰۱ (چهارم)
نظر کر کے دیکھتا ۲۳۸،۱۳۰ (چهارم)	نہاں ۵۰۷ (اول)
نظر کرتا ۲۳۰ (چهارم)	نیرنگ ۴۰۲ (دوم) ۳۷۳ (چهارم)
نصر میں لا ۱۰۶ (دوم)	نیل ۵۰۹ (اول)
نفاق ۲۵۶ (سوم)	نیچے ۴۵۴ (اول)
نفور ۵۱۱ (اول)	
نقاش ۷۰۴ (چهارم)	واجب ۵۵۷ (اول)
نقش ۲۱۸،۲۱۷ (اول) ۳۹۱،۵۹۹ (دوم)	وادی ۶۳۳ (چهارم)
نقش بیٹھنا ۷۴ (اول) ۱۸۰ (سوم)	وار ۲۸۵ (اول) ۴۱۱ (چهارم)
نقش زدن ۳۷۸،۳۷۷ (دوم)	واقعہ ۱۶۷، ۳۳۸، ۵۳۶ (اول) ۵۹ (دوم)
نقش مارنا ۳۷۸،۳۷۷، ۳۷۶ (دوم)	۳۱۹ (سوم) ۵۰۱ (چهارم)
نقشہ ۳۹۱،۵۹ (دوم)	راعی پتای ۵۵۳ (اول)
نقشہ مارنا ۳۷۷ (دوم)	دہد ۵۰۵ (سوم)
نقصان ۴۴۱ (دوم)	دش ۱۷۰ (دوم)
نکالنا ۴۱۷ (چهارم)	دشت ۸۱ (اول)
نکلتا ۵۱۳ (سوم) ۵۸۲ (چهارم)	در ۳۹۷ (دوم)
نگار ۶۴۸،۴۳۲ (سوم) ۵۹۶ (چهارم)	ورطہ ۳۳۵ (چهارم)
نگاہ ۶۴۹،۶۴۸ (سوم) ۶۹۷ (چهارم)	ورقی ۴۱۰ (چهارم)
نمود ۳۵۰ (اول) ۴۵۸ (دوم) ۲۱۹ (سوم)	وصال ۲۲۶ (چهارم)
نوا ۴۱ (سوم)	وقال ۳۳۸،۳۳۷ (دوم)

ہندوستان (دوم)	دشاحت ۶۶ (دوم)
ہندو ۳۶۴، ۱۷۷ (دوم)	دشخ ۲۸۵ (دوم)
ہندوستان ۳۸۸ (چہارم)	دقا ۱۵۰ (سوم)
ہندو ۲۸۷، ۱۳۳، ۲۸۷ (چہارم)	دوہیں ۱۷۷ (اول)
ہندو ۵۴۸ (اول) ۱۹۱ (دوم)	دوہ ۷۶ (اول)
ہندو ۶۹۲ (چہارم)	دوہیں دیکھو ۲۲۹ (اول)
ہندو ۲۷۳ (سوم)	دوہیانی ۶۹۵ (چہارم)
ہندو رنگ بیلنا ۶۹۲ (چہارم)	ہاتھ اٹھائیے ۶۰۵ (سوم)
ہندو ۲۷۰ (سوم)	ہاتھ لگاتے ۵۷ (چہارم)
ہندو ۲۲۸ (چہارم)	ہاتھی ڈباؤ ۵۵۰ (سوم)
ہندو گل ۴۱۶ (چہارم)	ہارے ماننے ۳۹۱ (سوم)
ہندو ۵۳۳ (سوم)	ہاتل ۳۱۹ (سوم)
ہندو ۲۰۳ (دوم)	ہاتھیا ۳۵۰، ۳۳۹ (سوم)
یاد اللہ ۳۲۵ (دوم)	ہرچائی ۱۳۳ (چہارم)
یادہ ۲۱۶ (اول)	ہرزہ کوٹ ۲۸۳، ۲۸۱ (دوم)
یاد فرماتا کرتا ۵۵۶ (چہارم)	ہزار ۳۰۸ (دوم)
یادان سر پہل ۳۳۸ (اول)	ہلاک ۲۹۵ (سوم)
یاد سدا را عشق ہے ۳۲۵ (دوم)	ہلا ۵۷۳ (اول)
یاسین/ یاسمین ۶۰۳ (اول)	ہم ۵۹۹ (اول)
یاعلیٰ ۵۱۸ (اول)	ہمت ۲۹۳ (سوم) ۲۶۹ (چہارم)
یاقوتی ۶۳۲ (چہارم)	ہم سے ۳۶۰ (سوم)
یادہ گوئی ۵۱۳ (اول)	ہموار ۱۳۶ (دوم) ۳۰۳ (سوم)
یکا یک ۳۳۷ (سوم)	ہند ۳۶۳، ۳۶۳ (دوم)

- یک بیاباں ۱۹۰ (چہارم)
- یک جہاں ۵۱۸ (اول)
- یک رنگی ۳۸۸، ۳۸۷ (دوم)
- یک شہر ۵۳۳ (اول)
- یک قطرہ خون ۲۸۳ (اول)
- یک تخت ۵۷۶ (اول)
- یوم الحساب ۲۶۹ (اول)
- یہ ۷۶ (اوس) ۳۳۹ (دوم)
- یہی ۵۲۸ (اول)

اشعار یہ

یہ اشاریہ اسماء و مطالب پر مشتمل ہے۔ مطالب کے اندراج میں یہ التزام رکھا گیا ہے کہ اگر کسی صفحے پر کوئی ایسی بحث ہے جو کسی عنوان کے تحت رکھی جاسکتی ہے تو اس صفحے کو اس عنوان کی تقطیع میں درج کر دیا ہے۔ چاہے خود وہ عنوان اس بحث میں مذکور ہو یا نہ ہو۔ مثلاً اگر کسی صفحے پر کوئی بحث ایسی ہے جس سے ”معنی آفرینی“ پر روشنی پڑتی ہے تو اس صفحے کا اندراج ”معنی آفرینی“ کی تقطیع میں کر دیا گیا ہے، چاہے خود یہ اصطلاح ”معنی آفرینی“ پر صراحت اس صفحے پر استعمال نہ ہوئی ہو۔

آبرو، شاہ مبارک ۵۸، ۴۱۲، ۲۵۴، ۲۵۶، ۳۳۹،	آؤن، ڈبلیو۔ ایچ ۱۰۹، ۱۶۱
۷۰۸، ۳۹۸، ۳۵۳	آری، اے۔ جے ۳۲، ۳۱
آپ بقی در مضمون آفرینی ۶۶۳، ۳۹۶	آرزو، لکھنوی، سید انور حسین ۳۹۳
آتش، خواجہ حیدر علی ۸۹، ۹۲، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۱۰۲،	آرزو، لواب سراج الدین علی خاں (صاحب
۱۰۳، ۱۱۹، ۱۵۴، ۱۵۵، ۲۳۷، ۲۷۷، ۲۷۸،	”چراغ ہدایت“ وغیرہ) ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۹۳، ۱۸۷،
۳۰۳، ۳۳۹، ۳۷۵، ۴۷۵، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۷۷،	۱۸۸، ۱۹۷، ۲۰۶، ۲۷۷، ۳۳۸، ۳۷۸، ۴۵۰،
۶۵۸، ۵۷۸	۶۵۵، ۵۱۸، ۴۸۹، ۳۸۸، ۳۶۴
آدم، پیغمبر ۴۳۵	آزان، یحییٰ تاجہ ۵۹۱

آزادنگرای، علامہ غلام علی ۳۷۶	ابوالقاسم، شیخ ۷۱۰
آزاد، مولانا محمد حسین ۳۷، ۹۷، ۹۹، ۱۱۰، ۱۱۶، ۱۲۵، ۲۵۰،	ابولطف صدیقی، ڈاکٹر ۶۰
۶۸۳، ۳۷۵، ۲۸۳،	ابوظیفہ، امام اعظم ۲۳۳
آزاد، راشد ۲۲	ابو ہریرہؓ، مکانی ۲۷۶
آزادہ، مفتی صدرالدین خاں ۶۸۳	ابویوسف، امام قاضی ۲۳۳
آسی، مولانا عبدالباری ۲۲، ۱۸۸، ۲۳۷، ۴۱۰،	ابہام ۳۷، ۱۰۹، ۱۱۵، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۸، ۱۲۹،
۵۳۳، ۶۰۸، ۷۰۵،	۱۳۰، ۱۳۳، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۹۳، ۲۰۰، ۲۱۶، ۲۲۰،
آسی سکندر پوری، حضرت شاہ عبدالعلیم ۳۰۳	۲۵۸، ۲۵۹، ۲۸۵، ۲۹۰، ۳۱۱، ۳۵۶، ۳۵۸،
آصف، نعیم ۵۸۲، ۶۳	۳۶۲، ۳۹۳، ۴۰۰، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۲۳، ۴۲۷،
آفاق، باری ۶۲	۴۵۷، ۴۶۰، ۵۰۷، ۵۱۰، ۵۱۳، ۵۲۳، ۵۲۹،
آفاق اور مقامی معیار ادب کے ۳۶، ۳۷، ۴۰،	۵۵۲، ۵۵۳، ۵۶۰، ۵۶۷، ۵۷۵، ۵۸۱،
سمگڈن ہی۔ کے ۱۲۳	۵۸۵، ۵۸۶، ۶۰۶، ۶۰۹، ۶۳۶، ۶۳۸، ۶۶۲،
آندردھن، آچاریہ ۲۰، ۳۵، ۳۶، ۱۰۷، ۱۱۱، ۱۱۲،	۶۹۱، ۶۷۵
آہنگ، شعر کا ۱۸۳، ۲۲۱، ۳۷۱، ۴۰۸، ۵۱۷، ۵۲۳،	اثر نواب امداد امام ۱۸۸، ۳۷
۶۲۸، ۵۸۳	اثر لکھنوی، نواب جعفر علی خاں ۱۸، ۲۱، ۲۱، ۸۸،
ابن معمر ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۱۰،	۲۰۶، ۳۰۰، ۳۴۹، ۶۹۹
ابن انشا ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۸،	اثر، سید خواجہ میر ۶۸۶، ۶۱۰، ۶۱۱،
ابن خلدون ۳۶	۴۷۰
ابن رشد ۴۳، ۵۱۴، ۵۱۵،	اچل داس ۴۳۳
ابن عربی، شیخ اکبر محمد الدین ۱۵۶	احشام حسین، پروفیسر سید ۲۲، ۱۱۶، ۲۲۸،
ابن تہجد ۱۵۶	احمد ابن خمیل، امام ۴۲۸
ابوالفضل علای ۷۰۸	احمد فراز ۵۳۹، ۵۴۱، ۵۴۲،
	احمد گجراتی، شیخ ۳۹
	ادبی سماج، دیکھئے تعلق معاشرہ

- ۳۳۰، ۳۵۲، ۵۱۹، ۵۳۳، ۶۲۱، ۶۳۰، ۶۷۱، ۳۳۳، ۳۰۷، ۳۷۸، ۲۷۳، ۱۴۳، ۱۲۲، ۵۵، ۲۶
- ۷۰۹، ۶۸۸
- انتقاس (استفادے کی قسم کے طور پر) ۳۵
- انتظار حسین ۴۵۴
- اکبر الہ آبادی، سید اکبر حسین ۵۷
- اکبر حیدری کا شمیری، پروفیسر ۴۴۹، ۲۵۳، ۲۲
- الف تاتھ ۶۰
- المام ۳۵
- المان، سلطین ۱۱۹
- المن، رچرڈ ۳۴۷
- المناسکی، الیڈرنگ، میر کے یہاں ۱۹۹، ۱۸۵، ۱۷۰
- ۳۳۰، ۳۴۸، ۳۴۵، ۲۹۲، ۲۹۰، ۲۴۹، ۲۳۸
- انکار III
- الیٹ، ٹی۔ ایس ۵۱۵، ۳۳۷، ۳۳۵، ۱۶۲، ۳۸، ۳۷
- ۶۱۷، ۶۱۶
- امان، خواجہ بدر الدین ۲۹۷، ۲۸۷
- امجد، امجد اسلام ۲۳
- امداد اللہ مہاجر کی، شیخ العرب والعم حضرت ۱۷۸
- امکانات، سنی کے۔ دیکھئے اہرام
- امیر خسرو ۱۳
- امیر مینائی، قشی امیر احمد ۲۸۸، ۲۵۶، ۲۳۷، ۶۰
- ۶۹۹، ۵۰۱، ۳۹۳
- امین اختر ۶۹
- انتقال ۳۵
- انتخاب احمد ۶۹
- انتخاب کا طریقہ اور معیار ۲۴، ۲۳، ۲۲، ۲۱، ۱۸، ۱۷
- ۷۰۹، ۵۶۵، ۵۳۸، ۳۹۹، ۳۷۸
- انجام، حمدة الملک امیر خاں ۵۸۸
- انڈر اینٹینٹ۔ دیکھئے سبک چانی
- انسان دوستی، میر کی غزل میں ۴۳۵، ۴۳۳، ۴۳۰
- ۶۵۷، ۶۳۶، ۳۳۵، ۲۷۷، ۲۶۵، ۲۳۶
- انشاء، میر انشاء اللہ خاں ۳۴۶، ۳۳۰
- انشائیہ اسلوب ۸۵، ۸۴، ۳۰، ۸۶، ۹۸، ۱۰۷
- ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۲۸، ۱۳۹، ۱۷۷، ۱۷۵، ۲۰۵، ۲۱۶
- ۳۱۷، ۳۱۵، ۳۰۳، ۲۹۷، ۲۸۱، ۲۷۳، ۲۳۳، ۲۱۷
- ۳۳۰، ۳۳۲، ۳۵۱، ۳۵۳، ۳۶۸، ۳۶۵، ۳۶۶
- ۳۱۷، ۳۱۷، ۳۳۰، ۳۳۸، ۳۳۱، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۶۶
- ۱۷۱، ۱۷۱، ۱۷۱، ۱۷۱، ۱۷۱، ۱۷۱، ۱۷۱، ۱۷۱
- ۶۵۱، ۶۳۳، ۶۰۵، ۵۳۳
- انفس اور آفاق، کلاسیکی ادب میں ۱۵۹، ۱۵۸، ۱۵۱
- ۶۱۰، ۶۱۰
- انور شعور ۶۷۵
- انوری ایبوری، اوصد الدین ۲۱۳
- انیس، میر بہر علی ۳۹۹، ۳۶۹، ۱۱۹، ۸۳، ۵۷، ۴۷
- ۳۳۰، ۳۲۳
- اوصد الدین نگرای (صاحب "نفاکس اللغات") ۶۳
- اوصد الدین کرمانی ۳۷۶، ۳۷۵
- اورینجی تصورات و خیالات۔ دیکھئے طبع زاد
- مضامین.....

۵۹۵، ۵۹۳، ۵۹۲، ۵۳۲، ۵۳۸، ۵۳۷، ۵۳۵	بیدار بخت ۶۳
۶۰۵، ۶۰۳، ۶۰۲، ۶۰۱، ۶۰۰، ۵۹۷، ۵۹۶	بیدل، میرزا عبدالقدور ۸۰، ۹۷، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۵، ۱۲۰
۶۰۶، ۶۱۷، ۶۲۰، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۳۶، ۶۳۷	۲۳۰، ۲۳۱، ۱۲۲، ۱۲۸، ۲۳۰، ۲۳۶، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۳۸
۶۳۸، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۷، ۶۶۹، ۷۰۰	۲۴۱، ۲۴۵، ۲۴۸، ۲۴۹، ۵۷۸، ۵۷۹، ۶۰۷، ۶۱۰
۷۱۷، ۶۴۲، ۶۴۷	۶۶۷، ۶۴۲، ۶۴۷
بین کافکی، اردن ۱۶۰	نظم ہیراگی، سوامی بھوپتہ رائے ۴۵۴، ۱۵۲
تجربہ بہ معنی مشاہدہ و واردات ۸۷، ۸۹، ۸۸، ۷۱۱	بیکٹ، ہیرنکل ۵۴۸
۶۳۹، ۶۴۹	بین التونیہ ۷۸، ۷۹
تخلیقی معاشرہ ۲۵۱، ۲۷۷، ۲۷۷، ۲۷۷، ۲۸۸، ۲۸۸	پاؤڈر، ازرا ۷۱۷
ترتیب الفاظ اور معنی کا تعلق ۱۱۱، ۸۳، ۷۵، ۷۷	پرداں سال شاعری اور کلاسیکی غزل ۴۹، ۴۸
ترجمہ ۳۱، ۳۵، ۳۶، ۴۱، ۴۸، ۴۹، ۷۷، ۷۷	پرچٹ، فرینس ۶۳، ۴۱
۱۰۵، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۰، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۸	پلیٹس، جان۔ ٹی ۶۰، ۶۳، ۱۸۸، ۲۰۶، ۲۸۳
۲۶۸، ۲۶۸، ۲۸۳، ۲۸۷، ۲۹۷، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۱۲	۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۷، ۳۱۷، ۳۱۷، ۳۱۷، ۳۱۷
۳۲۲، ۳۲۲، ۳۲۲، ۳۲۲، ۳۲۲، ۳۲۲، ۳۲۲، ۳۲۲	۷۰۳، ۶۷۶، ۶۷۶
۴۵۱، ۴۵۱، ۴۵۱، ۴۵۱، ۴۵۱، ۴۵۱، ۴۵۱، ۴۵۱	پوارے، ارچرڈ ۵۲
۴۸۹، ۴۸۹، ۴۸۹، ۴۸۹، ۴۸۹، ۴۸۹، ۴۸۹، ۴۸۹	پہلو کے ذم ۴۴۵
۵۸۰، ۵۸۵، ۵۸۵، ۵۸۵، ۵۸۵، ۵۸۵، ۵۸۵، ۵۸۵	پیکر ۲۸، ۵۵، ۵۵، ۸۶، ۸۷، ۸۷، ۸۷، ۸۷، ۸۷، ۸۷
۶۸۱، ۶۸۱، ۶۸۱، ۶۸۱، ۶۸۱، ۶۸۱، ۶۸۱، ۶۸۱	۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳
۷۹۱، ۷۹۱، ۷۹۱، ۷۹۱، ۷۹۱، ۷۹۱، ۷۹۱، ۷۹۱	۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۲، ۲۶۲، ۲۶۲، ۲۶۲
تشیہ ۲۸، ۸۶، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳، ۱۰۳	۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۷، ۲۹۷، ۲۹۷، ۲۹۷، ۲۹۷
۱۶۸، ۱۶۸، ۱۶۸، ۱۶۸، ۱۶۸، ۱۶۸، ۱۶۸، ۱۶۸	۳۱۰، ۳۱۶، ۳۱۶، ۳۱۶، ۳۱۶، ۳۱۶، ۳۱۶، ۳۱۶
۳۱۷، ۳۱۷، ۳۱۷، ۳۱۷، ۳۱۷، ۳۱۷، ۳۱۷، ۳۱۷	۳۶۱، ۳۶۶، ۳۶۶، ۳۶۶، ۳۶۶، ۳۶۶، ۳۶۶، ۳۶۶
۴۳۲، ۴۳۲، ۴۳۲، ۴۳۲، ۴۳۲، ۴۳۲، ۴۳۲، ۴۳۲	۴۳۹، ۴۳۹، ۴۳۹، ۴۳۹، ۴۳۹، ۴۳۹، ۴۳۹، ۴۳۹
۵۳۵، ۵۳۵، ۵۳۵، ۵۳۵، ۵۳۵، ۵۳۵، ۵۳۵، ۵۳۵	۵۰۱، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳، ۵۰۳

جان جاناں، حضرت میرزا مظہر ۳۸۶
 جاوید و شمسٹ، ڈاکٹر ۶۰
 جاوید حسین (ناستان گو) ۳۱۹
 جرأت، شیخ قلندر بخش ۳۸۰، ۲۱۲، ۱۷۵، ۱۰۱، ۱۰۰
 ۳۸۱، ۳۸۳، ۳۸۵، ۳۱۵، ۵۰۹، ۵۳۲، ۶۰۲
 ۶۰۳، ۶۰۳
 جرجانی، امام عبدالقادر ۴۰، ۱۳، ۲۵، ۳۶، ۴۱، ۷۷
 ۷۸، ۸۳، ۸۴، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۴۳، ۱۷۹
 جعفر صادق، امام ۶۱۲، ۶۳۱، ۵۳۱
 جگر مراد آبادی ۳۵۲
 جگن ناتھ، پنڈت راج ۱۱۱، ۳۶
 جلال کھنوی، حکیم ضامن علی ۶۱، ۳۶۵
 جلیل مائک پوری، قصاحت جنگ ۶۰
 جمال الدین انجوسے شیزاری (صاحب "جہاں
 گیری") ۶۳، ۶۴، ۶۸، ۳۶۸
 جمال موصی، شیخ ۲۰۸
 جمیل فاروقی ۶۹
 جنسی مضامین، میر کے یہاں ۱۳۱، ۳۰۸، ۳۳۹
 ۳۵۳، ۳۶۶
 جواب (استفادے کی قسم کے طور پر) ۳۵، ۳۶، ۳۸
 جوان، کاظم علی ۲۲
 جوش ملیح آبادی ۳۹۹، ۳۸۹، ۵۸۳
 جیسی سن، آر۔ ڈی ۳۷

جے جی لال دہلوی (صاحب "مخزن الحاورات")

۷۱۰، ۷۰۷

تصدق حسین، شیخ، داستان گو ۲۶۵، ۵۳۲، ۶۱۹
 تصور کائنات ۱۶۱، ۱۳۶
 تعبیر متن کا اصول ۵۱۳، ۷۵
 تفسیر معنوی ۵۳۰
 نقشہ، مرزا ابرو گوپال ۶۱۳، ۶۸۶
 نگرار الفاظ، معنی اور کیفیت کے وسیلے کی حیثیت سے
 ۶۲۶، ۶۲۸، ۶۵۱، ۶۷۲
 نلیچ، دلچسپ ۵۲۸، ۵۹۴
 نوار ۲۵، ۳۵، ۲۵۳
 نواسی، بھوشن ۱۱، ۳۶۹
 نوری، ملاحظہ ہو معنی آفرینی
 تہذیبی تصورات کا اظہار، شعر میں ۳۷، ۳۸،
 ۵۲، ۵۱

نورانی، زویناں ۲۰، ۱۶
 رشید، جان ۲۳۳
 رز، مارک ۱۱۳
 نوڈور ویناں ۱۶
 شیخ سلطان شہید، اعلیٰ حضرت ۵۲۶، ۵۴۷
 ثبوت، دیکھئے دلیل

جادو ۱۰۶

جانی، مولانا عبد الرحمن ۴۱۷، ۵۰۷

- ۳۷۶، ۵۹۳، ۵۸۱، ۵۸۰، ۵۷۷، ۶۳، ۶۲، ۵۷
حسن عباس، سید ۳۷۶
- ۶۳۳، ۶۱۲
حسن کا معیار، شرق و مغرب میں ۳۶۵، ۳۶۳
- چودھری علی مبارک عثمانی ۶۳
حسن مطلع / زیب مطلع ۶۸۶، ۶۷۷
- چودھری محمد نعیم ۴۱
حسین ابن علی، امام ۳۸۲، ۳۳۰، ۳۸۳، ۸۳، ۸۳
- چودھری ابن انصیر ۶۴
حقوق العباد، اسلام میں ۶۵۳، ۶۵۲
- چھوٹے چھوٹے الفاظ کا استعمال، میر کے یہاں ۱۳۹
خفیف ترین، ڈاکٹر ۲۲
- ۳۶۶، ۳۶۸، ۳۶۶، ۱۸۱، ۱۸۰
خفیف نمبی ۶۹۳، ۶۵۷، ۶۹، ۶۸
- چچی مصوری ۱۶۰
حیات گوشتی ۷۱۴، ۳۲، ۲۳
- حیدر رحمانی، میر ۲۶۶
- حیرت کے اقسام ۶۷۷، ۶۷۱
- حاکم دہلوی، شاہ ظہور الدین ۲۱۲، ۱۹۳، ۱۷۴
حاجب خیرات دہلوی (صاحب "دستور الافاضل")
- ۶۳، ۶۱
خاتمی شردانی، حکیم فضل الدین ۶۵۵، ۵۹۳
- خاندان دہلوی، امیر حسین الدین دہلوی ۹۳، ۶۵، ۱۳
۲۲۱، ۲۶۶، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۹، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۷۷، ۲۷۹
- ۵۰۷، ۳۹۲
خطائی، شاہ تراب (صاحب "دکھنی لغات") ۶۱
- خلیل الرحمن ۶۹
خلیل الرحمن اعظمی ۶۱۱، ۲۸۶، ۲۳
- خلیل الرحمن اعظمی، بیگم ۲۳
- خلیل الرحمن دہلوی ۵۸۳، ۱۹۸، ۶۳، ۲۳
- خوشید اسلام، پروفیسر ۴۸
خوش طبعی، میر کی غزل میں ۳۵۰، ۲۷۸، ۲۷۷
- ۳۵۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۵، ۳۹۳، ۳۹۳
۳۹۶، ۳۹۵، ۳۵۷، ۳۳۶
- خیال بندی ۹۶، ۹۷، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۲۸
- ۵۸۵، ۵۸۳
حسرت موہانی، مولانا سید فضل الرحمن ۱۱۶، ۲۱
- ۲۵۲، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۷۶، ۳۰۹، ۳۳۳
۳۹۳، ۳۵۲
- حسن ثانی نظامی، خواجہ ۴۹

•P45, P46, P47, P48, P49, P50

133, 134, 135, 136, 137, 138, 139

1789, 1790, 1791, 1792, 1793

[illegible]

0-9 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

0627.074.071.009.001.008.002

4775 4776 4777 4778 4779 4780 4781 4782 4783 4784 4785 4786 4787 4788 4789 4790 4791 4792 4793 4794 4795 4796 4797 4798 4799 4800 4801 4802 4803 4804 4805 4806 4807 4808 4809 4810 4811 4812 4813 4814 4815 4816 4817 4818 4819 4820 4821 4822 4823 4824 4825 4826 4827 4828 4829 4830 4831 4832 4833 4834 4835 4836 4837 4838 4839 4840 4841 4842 4843 4844 4845 4846 4847 4848 4849 4850 4851 4852 4853 4854 4855 4856 4857 4858 4859 4860 4861 4862 4863 4864 4865 4866 4867 4868 4869 4870 4871 4872 4873 4874 4875 4876 4877 4878 4879 4880 4881 4882 4883 4884 4885 4886 4887 4888 4889 4890 4891 4892 4893 4894 4895 4896 4897 4898 4899 4900 4901 4902 4903 4904 4905 4906 4907 4908 4909 4910 4911 4912 4913 4914 4915 4916 4917 4918 4919 4920 4921 4922 4923 4924 4925 4926 4927 4928 4929 4930 4931 4932 4933 4934 4935 4936 4937 4938 4939 4940 4941 4942 4943 4944 4945 4946 4947 4948 4949 4950 4951 4952 4953 4954 4955 4956 4957 4958 4959 4960 4961 4962 4963 4964 4965 4966 4967 4968 4969 4970 4971 4972 4973 4974 4975 4976 4977 4978 4979 4980 4981 4982 4983 4984 4985 4986 4987 4988 4989 4990 4991 4992 4993 4994 4995 4996 4997 4998 4999 5000

420.470

رفع، حسن بیگ ۳۹۵

قصہ بعض صوتی سلاسل میں ۵۹۸، ۵۹۷

رکے، رائیز میریا ۱۸۱

رند، نواب سید محمد خان ۲۸۵، ۲۸۳، ۲۰۲، ۷۹

4A7.0+4.709.590

روانی :۴۲، ۵۳، ۸۴، ۱۰۶، ۱۲۷، ۱۴۹

[illegible]

409, 411

روزانہ زندگی، میر کی غزل میں ۲۲۳، ۲۲۵، ۲۶۷

511, 500, 475, 472, 471, 470, 469, 468, 467, 466, 465, 464, 463, 462, 461, 460, 459, 458, 457, 456, 455, 454, 453, 452, 451, 450, 449, 448, 447, 446, 445, 444, 443, 442, 441, 440, 439, 438, 437, 436, 435, 434, 433, 432, 431, 430, 429, 428, 427, 426, 425, 424, 423, 422, 421, 420, 419, 418, 417, 416, 415, 414, 413, 412, 411, 410, 409, 408, 407, 406, 405, 404, 403, 402, 401, 400, 399, 398, 397, 396, 395, 394, 393, 392, 391, 390, 389, 388, 387, 386, 385, 384, 383, 382, 381, 380, 379, 378, 377, 376, 375, 374, 373, 372, 371, 370, 369, 368, 367, 366, 365, 364, 363, 362, 361, 360, 359, 358, 357, 356, 355, 354, 353, 352, 351, 350, 349, 348, 347, 346, 345, 344, 343, 342, 341, 340, 339, 338, 337, 336, 335, 334, 333, 332, 331, 330, 329, 328, 327, 326, 325, 324, 323, 322, 321, 320, 319, 318, 317, 316, 315, 314, 313, 312, 311, 310, 309, 308, 307, 306, 305, 304, 303, 302, 301, 300, 299, 298, 297, 296, 295, 294, 293, 292, 291, 290, 289, 288, 287, 286, 285, 284, 283, 282, 281, 280, 279, 278, 277, 276, 275, 274, 273, 272, 271, 270, 269, 268, 267, 266, 265, 264, 263, 262, 261, 260, 259, 258, 257, 256, 255, 254, 253, 252, 251, 250, 249, 248, 247, 246, 245, 244, 243, 242, 241, 240, 239, 238, 237, 236, 235, 234, 233, 232, 231, 230, 229, 228, 227, 226, 225, 224, 223, 222, 221, 220, 219, 218, 217, 216, 215, 214, 213, 212, 211, 210, 209, 208, 207, 206, 205, 204, 203, 202, 201, 200, 199, 198, 197, 196, 195, 194, 193, 192, 191, 190, 189, 188, 187, 186, 185, 184, 183, 182, 181, 180, 179, 178, 177, 176, 175, 174, 173, 172, 171, 170, 169, 168, 167, 166, 165, 164, 163, 162, 161, 160, 159, 158, 157, 156, 155, 154, 153, 152, 151, 150, 149, 148, 147, 146, 145, 144, 143, 142, 141, 140, 139, 138, 137, 136, 135, 134, 133, 132, 131, 130, 129, 128, 127, 126, 125, 124, 123, 122, 121, 120, 119, 118, 117, 116, 115, 114, 113, 112, 111, 110, 109, 108, 107, 106, 105, 104, 103, 102, 101, 100, 99, 98, 97, 96, 95, 94, 93, 92, 91, 90, 89, 88, 87, 86, 85, 84, 83, 82, 81, 80, 79, 78, 77, 76, 75, 74, 73, 72, 71, 70, 69, 68, 67, 66, 65, 64, 63, 62, 61, 60, 59, 58, 57, 56, 55, 54, 53, 52, 51, 50, 49, 48, 47, 46, 45, 44, 43, 42, 41, 40, 39, 38, 37, 36, 35, 34, 33, 32, 31, 30, 29, 28, 27, 26, 25, 24, 23, 22, 21, 20, 19, 18, 17, 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0

[illegible]

449, 448, 445

روزمرہ زبان، میر کی غزل میں ۱۷۳، ۱۷۹

555, 510, 501, 495, 444, 444, 444

MICROFILMED BY NND-7000000

سام میرزا شہزادہ ۳۱۲	۵۲۳، ۴۹۹، ۴۴۷، ۴۳۶، ۴۳۵، ۴۲۳
ساز شہیدی ۳۵۱، ۲۱۶	۶۸۳، ۶۷۲، ۶۶۴، ۶۴۷، ۵۸۸، ۵۸۳، ۵۵۳
سائمنز، جولین ۴۷۵، ۴۷۴	۶۸۸، ۶۸۷
سازوچی، رابرٹ ۸۰	ردی بیت پسند تنقید ۱۲۳، ۲۱، ۴۶۹، ۴۷۰
سبقت، سکھراج ۲۳۷، ۲۳۶	۴۷۵، ۴۷۱
سیک بیانی ۸۵، ۲۳۳، ۲۲۹، ۳۰۴، ۳۶۲، ۴۳۱	روشنی کی اہمیت، مصوری کش، اور میر کے کلام میں
۵۹۴، ۵۸۴، ۵۳۶	۵۸۰، ۵۷۹
سبک بندی ۱۷، ۳۰، ۹۸، ۱۱۳، ۱۲۲، ۱۵۲، ۲۱۷	روی، مولانا جلال الدین ۸، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹
۴۳۰، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۳۴، ۴۰۴، ۵۰۵، ۷	۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۳۰۳، ۴۳۶، ۴۳۱، ۴۳۲
سحر، ابوالفتح ۴۳، ۲۶، ۳۴، ۴۲	۲۳۳، ۵۲۱، ۵۲۰، ۵۱۴، ۴۸۹، ۵۹۷
سراج اورنگ آبادی ۴۱۷، ۲۹۸، ۳۶۸، ۴۰۱	ریاض احمد ۶۹
سرخوش، محمد فضل ۱۵۲	ریاض خیر آبادی ۵۸۱
سردار جعفری ۱۸، ۲۱، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۹۵، ۲۹۶	ریاض، علی ۸۷، ۸۶
۳۳۷، ۳۴۰، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۷۶، ۴۱۰	ریں، یو، آر تھر ۴۰۳، ۴۰۴
۵۱۰، ۴۳۸	زبان کی نوعیت ۱۰۵
سرقہ ۳۶۴، ۳۵	زیریں کوہ، عبدالحسین ۳۵، ۴۱
سرد شہید، حضرت ۱۷۷	زور بیان ۱۱۹، ۲۱۳، ۲۹۱، ۲۹۲، ۳۱۵، ۳۶۱، ۴۲۳
سرور، پروفیسر آل احمد ۱۱۶، ۲۰۳، ۵۹۴	۵۸۴، ۵۵۸
سرور، درجب علی بیگ ۸۸	زولا، اسمیل ۱۵۹
سرور، اعظم الدولہ ۲۵۴، ۹۷	زیب غوری ۶۳
سعدی شیرازی، شیخ مصلح الدین ۹۱، ۲۱۷، ۲۲۲	زیب مطاع ۶۷۷
۲۴۱، ۳۰۶، ۵۶۱، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۲۰	
سعید گیلانی ۹۸	
سقاظ ۴۷۵	ساتی فروتی ۵۷۲

۶۹۹، ۶۹۲، ۶۳۳، ۵۸۳، ۵۲۷، ۳۹۰	سکائی، علامہ ابو یعقوب ۲۰، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸
سید ارشاد احمد ۶۳	۱۰۹، ۱۰۸
سید ارشاد حیدر ۶۹	سکندر اعظم ۶۲۰، ۲۹۵
	سلج ۳۵
شاہ پور طبرانی ۲۸۱، ۲۸۰	سلطان محمد ثانی ۲۶۹
شاد عظیم آبادی، سید علی محمد ۲۰۱، ۳۲۹، ۵۷۰، ۶۳۰	سلیم، نواب سید علی حسن خاں (صاحب "سوارو المصادر") ۶۲، ۲۲۳، ۳۳۵، ۵۹۰
شاداب مسیح انراں ۶۹	سلیم طبرانی، محمد علی ۳۳۵، ۴۷۳، ۷۰۷، ۷۰۸
شاداں بگڑائی، علامہ اولاد حسین ۶۲	سلیم احمد ۳۳۳
شادانی عندلیب ۹۵، ۶۲	سلیم انراں صدیقی، ڈاکٹر ۲۱
شان الحق حق ۶۳، ۲۸۳، ۲۸۵	سلیمان اربیب ۹۳
شانی تنکو ۱۹۷	سنائی غزلوی ۲۳۳
شاہ حسین نمبر ۶۸، ۶۹، ۷۶، ۳۶۷، ۳۹۹، ۵۰۶	سودا، میرزا محمد رفیع ۵۳، ۹۳، ۱۱۹، ۱۸۲، ۱۸۳
شاہ جہاں، شہاب الدین محمد، شہنشاہ دہلی ۹۹، ۲۰۸	۲۰۰، ۲۰۱، ۲۱۸، ۲۲۱، ۲۲۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۹
شبلی نعمانی، علامہ ۱۱۰، ۱۱۹، ۳۳۸	۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹
شرح اور تعمیر بطور تنقید ۲۳، ۲۴	۳۱۹، ۳۲۲، ۳۲۴، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۹، ۳۶۹، ۳۷۲، ۳۷۳
شرف الدین بک شیرازی، حضرت مخدوم ۱۳، ۶۳، ۱۰۵	۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۶، ۳۹۸، ۴۰۳، ۴۹۹، ۵۰۳، ۵۸۵، ۶۰۸
شعریات، سنسکرت ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۲۳، ۱۵۱	۶۸۸، ۷۰۰
شعریات کلاسیکی غزل کی ۱۹، ۲۱، ۳۳، ۳۴، ۳۵	سوز، سید محمد میر ۱۸۵، ۲۱۲، ۲۳۶، ۲۵۳، ۲۸۱، ۵۳۱
۳۶، ۴۷، ۴۳، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳	۵۳۲
۳۹۷، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۷۸، ۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۴، ۸۸۵، ۸۸۶، ۸۸۷، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۳، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱، ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۰۵، ۱۰۰۶، ۱۰۰۷، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۱۳، ۱۰۱۴، ۱۰۱۵، ۱۰۱۶، ۱۰۱۷، ۱۰۱۸، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۲۴، ۱۰۲۵، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰، ۱۰۴۱، ۱۰۴۲، ۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۰۴۷، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۱، ۱۰۵۲، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۰۶۲، ۱۰۶۳، ۱۰۶۴، ۱۰۶۵، ۱۰۶۶، ۱۰۶۷، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۰، ۱۰۷۱، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵، ۱۰۸۶، ۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰، ۱۰۹۱، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۰۹۸، ۱۰۹۹، ۱۱۰۰، ۱۱۰۱، ۱۱۰۲، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱، ۱۱۱۲، ۱۱۱۳، ۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۱۶، ۱۱۱۷، ۱۱۱۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۱، ۱۱۲۲، ۱۱۲۳، ۱۱۲۴، ۱۱۲۵، ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۲۸، ۱۱۲۹، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۳۲، ۱۱۳۳، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۷، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۴۰، ۱۱۴۱، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۴۶، ۱۱۴۷، ۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰، ۱۱۷۱، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳، ۱۱۷۴، ۱۱۷۵، ۱۱۷۶، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۱۹۴، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۷، ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۱۲۰۶، ۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹، ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴، ۱۲۱۵، ۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱، ۱۲۲۲، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۷، ۱۲۲۸، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۳۲، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۵، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷، ۱۲۳۸، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵، ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷، ۱۲۵۸، ۱۲۵۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۶۲، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹، ۱۲۸۰، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۷، ۱۲۸۸، ۱۲۸۹، ۱۲۹۰، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۳، ۱۲۹۴، ۱۲۹۵، ۱۲۹۶، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵، ۱۳۱۶، ۱۳۱۷، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۴۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۶۶، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴، ۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۳۸۳، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۳، ۱۳۹۴، ۱۳۹۵، ۱۳۹۶، ۱۳۹۷، ۱۳۹۸، ۱۳۹۹، ۱۴۰۰، ۱۴۰۱، ۱۴۰۲، ۱۴۰۳، ۱۴۰۴، ۱۴۰۵، ۱۴۰۶، ۱۴۰۷، ۱۴۰۸، ۱۴۰۹، ۱۴۱۰، ۱۴۱۱، ۱۴۱۲، ۱۴۱۳، ۱۴۱۴، ۱۴۱۵، ۱۴۱۶، ۱۴۱۷، ۱۴۱۸، ۱۴۱۹، ۱۴۲۰، ۱۴۲۱، ۱۴۲۲، ۱۴۲۳، ۱۴۲۴، ۱۴۲۵، ۱۴۲۶، ۱۴۲۷، ۱۴۲۸، ۱۴۲۹، ۱۴۳۰، ۱۴۳۱، ۱۴۳۲، ۱۴۳۳، ۱۴۳۴، ۱۴۳۵، ۱۴۳۶، ۱۴۳۷، ۱۴۳۸، ۱۴۳۹، ۱۴۴۰، ۱۴۴۱، ۱۴۴۲، ۱۴۴۳، ۱۴۴۴، ۱۴۴۵، ۱۴۴۶، ۱۴۴۷، ۱۴۴۸، ۱۴۴۹، ۱۴۵۰، ۱۴۵۱، ۱۴۵۲، ۱۴۵۳، ۱۴۵۴، ۱۴۵۵، ۱۴۵۶، ۱۴۵۷، ۱۴۵۸، ۱۴۵۹، ۱۴۶۰، ۱۴۶۱، ۱۴۶۲، ۱۴۶۳، ۱۴۶۴، ۱۴۶۵، ۱۴۶۶، ۱۴۶۷، ۱۴۶۸، ۱۴۶۹، ۱۴۷۰، ۱۴۷۱، ۱۴۷۲، ۱۴۷۳، ۱۴۷۴، ۱۴۷۵، ۱۴۷۶، ۱۴۷۷، ۱۴۷۸، ۱۴۷۹، ۱۴۸۰، ۱۴۸۱، ۱۴۸۲، ۱۴۸۳، ۱۴۸۴، ۱۴۸۵، ۱۴۸۶، ۱۴۸۷، ۱۴۸۸، ۱۴۸۹، ۱۴۹۰، ۱۴۹۱، ۱۴۹۲، ۱۴۹۳، ۱۴۹۴، ۱۴۹۵، ۱۴۹۶، ۱۴۹۷، ۱۴۹۸، ۱۴۹۹، ۱۵۰۰، ۱۵۰۱، ۱۵۰۲، ۱۵۰۳، ۱۵۰۴، ۱۵۰۵، ۱۵۰۶، ۱۵۰۷، ۱۵۰۸، ۱۵۰۹، ۱۵۱۰، ۱۵۱۱، ۱۵۱۲، ۱۵۱۳، ۱۵۱۴، ۱۵۱۵، ۱۵۱۶، ۱۵۱۷، ۱۵۱۸، ۱۵۱۹، ۱۵۲۰، ۱۵۲۱، ۱۵۲۲، ۱۵۲۳، ۱۵۲۴، ۱۵۲۵، ۱۵۲۶، ۱۵۲۷، ۱۵۲۸، ۱۵۲۹، ۱۵۳۰، ۱۵۳۱، ۱۵۳۲، ۱۵۳۳، ۱۵۳۴، ۱۵۳۵، ۱۵۳۶، ۱۵۳۷، ۱۵۳۸، ۱۵۳۹، ۱۵۴۰، ۱۵۴۱، ۱۵۴۲، ۱۵۴۳، ۱۵۴۴، ۱۵۴۵، ۱۵۴۶، ۱۵۴۷، ۱۵۴۸، ۱۵۴۹، ۱۵۵۰، ۱۵۵۱، ۱۵۵۲، ۱۵۵۳، ۱۵۵۴، ۱۵۵۵، ۱۵۵۶، ۱۵۵۷، ۱۵۵۸، ۱۵۵۹، ۱۵۶۰، ۱۵۶۱، ۱۵۶۲، ۱۵۶۳، ۱۵۶۴، ۱۵۶۵، ۱۵۶۶، ۱۵۶۷، ۱۵۶۸، ۱۵۶۹، ۱۵۷۰، ۱۵۷۱، ۱۵۷۲، ۱۵۷۳، ۱۵۷۴، ۱۵۷۵، ۱۵۷۶، ۱۵۷۷، ۱۵۷۸، ۱۵۷۹، ۱۵۸۰، ۱۵۸۱، ۱۵۸۲، ۱۵۸۳، ۱۵۸۴، ۱۵۸۵، ۱۵۸۶، ۱۵۸۷، ۱۵۸۸، ۱۵۸۹، ۱۵۹۰، ۱۵۹۱، ۱۵۹۲، ۱۵۹۳، ۱۵۹۴، ۱۵۹۵، ۱۵۹۶، ۱۵۹۷، ۱۵۹۸، ۱۵۹۹، ۱۶۰۰، ۱۶۰۱، ۱۶۰۲، ۱۶۰۳، ۱۶۰۴،	

[illegible]

- غوری، مصطفیٰ نعیم خاں ۶۹
 غیاث الدین رام پوری، مولوی (صاحب "غیاث
 اللغات" وغیرہ) ۵۹۰، ۵۲۶، ۳۶۸، ۶۱، ۵۴
- فاروقی، پروفیسر نعیم الرحمن ۵۲۶
 قاضی بدایونی، شوکت علی خاں ۲۶۳، ۲۶۳، ۱۴۳
 ۲۷۱، ۲۷۱، ۳۱۳، ۳۶۸، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۵۰۹
 ۵۹۳، ۵۹۲
 قاضی، کلب علی خاں ۴۱۰، ۲۷۳، ۲۵۳، ۲۲۶، ۲۲
 ۷۰۵، ۵۲۳، ۵۰۵
 فتح اللہ، شیخ ۵۰
 فتح محمد خاں جالندھری ۵۰۳
 فخر الدین مبارک شاہ غزنوی (صاحب "فرہنگ
 قواس") ۶۲
 فراسوے فرنگی، نرائسواگاٹ لیپ کوئن ۱۴۶، ۱۴۹
 فراق گورکھپوری، پروفیسر رگھوپت سہائے ۱۴۳
 ۳۶۳، ۳۶۳، ۳۵۲، ۳۸۹، ۵۳۹، ۵۹۷، ۶۱۳
 ۶۱۳، ۶۱۳، ۶۳۹، ۶۲۸، ۶۳۰، ۶۳۱
 فرانسس، ہینٹ ۵۰۷
 فرحت اللہ بیگ ۳۸۸، ۱۲۷
 فردوسی طوسی، حکیم ابوالقاسم ۳۹۲، ۳۷۹
 فرمان فتح پوری، ڈاکٹر ۶۳، ۶۰
 فروغ، سگنڈ ۳۵
 فرید احمد برکاتی، ڈاکٹر ۲۰۶، ۱۹۷، ۱۸۸، ۶۳، ۶۲
- ۲۰۸، ۲۳۹، ۲۳۷، ۲۸۳، ۳۰۹، ۳۳۱، ۳۹۶، ۴۱۰
 ۴۱۷، ۴۱۷، ۴۲۱، ۴۷۷، ۴۷۷، ۴۹۰، ۴۹۹، ۵۰۵، ۵۲۶
 ۵۲۷، ۵۸۳، ۵۹۹، ۶۰۷، ۶۱۱، ۶۳۳
 ۷۰۸، ۶۹۹، ۶۷۷
 فرید الدین گنج شکر، حضرت خواجہ ۵۷۲، ۱۵۸
 فضل الرحمن گنج مراد آبادی، حضرت شاہ ۳۵۷
 فطرت، موسوی خاں ۳۶۷، ۳۶۷
 قضا، اشرف علی خاں ۹۳
 قلیہ سچائی اور عقیدہ ۵۱۵، ۵۱۳
 قلوبیر، گستاد ۱۵۹، ۱۵۶، ۱۵۵
 فوربس، ڈکن ۴۱۰، ۳۹۹، ۳۸۳، ۱۸۸، ۶۳، ۶۱
 فہمیدہ بیگم، ڈاکٹر ۳۲۳، ۳۶۶، ۳۳
 فیروز شاہ تغلق ۱۴۸
 فیضی، فیاضی ۶۱۸
 فیض، فیض احمد ۶۱۱، ۳۸۶، ۳۶۳، ۳۵۴، ۳۱۱، ۲۰۰
 فیض، ایس۔ ڈبلیو ۳۰۱، ۲۸۳، ۱۸۸، ۶۳، ۶۲
 ۶۷۷، ۴۰۲
 قاسم، قدرت اللہ ۴۱۰
 قاسمی ۳۹۶
 قاسم کانی ۱۷۹
 قاسم شہیدی ۱۰۰
 قاضی انصالح حسین ۶۳، ۲۱
 قاضی جمال حسین ۶۳

لا تکفیل اور کھینچے ڈی کنٹریشن
 لائقہ بکتہ ۳۶
 لارہ مولوی محمد (صاحب "سویہ القسط") ۶۳، ۶۴
 ۶۰، ۶۰، ۵۹، ۳۶۸
 لغات کی اہمیت، مطالعے میں ۵۵، ۵۴، ۵۳
 ۶۰، ۵۹
 لغات کی فہرست ۶۰، ۶۱، ۶۲
 لفظ تازہ، لفظ کی تازگی ۱۸۸، ۱۸۹، ۲۰۵
 ۲۴۴، ۲۸۵، ۳۲۵، ۳۳۹، ۳۵۰، ۴۹۰
 ۴۹۸، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۲۵، ۵۴۸، ۵۶۰
 ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۸۴، ۶۱۵، ۷۰۴
 لورکا، گاریا ۳۶۶
 لوکی، برنارڈ ۶۵۲
 لوکی، رابرٹ ۳۰۷
 لیگاف، جارج ۱۱۳
 لیوس، ایف۔ آر ۴۵
 لیون، میری ۳۷
 مارکس، کارل ۳۵
 مائری، میجر ۴۱۰، ۴۱۱
 ماگریٹ، رنے ۲۳، ۲۳۱
 مارو، آندرے ۷۸، ۱۵۶
 محکم کی نوعیت، میری غزل میں ۱۸۱، ۱۸۲، ۲۰۷
 ۲۹۰، ۳۶۰، ۳۷۸، ۴۷۹، ۵۲۳، ۵۹۰

محمد یعقوب مجددی، حضرت شاہ ۶۱۸

مجلس ہر اے آئندرام ۱۸۷۱ء، ۱۸۷۲ء، ۱۸۸۰ء

مراعات النظیر، دیکھتے رعایت اور مناسبت

مرتضیٰ حسین فاضل لکھنؤی ۶۷۰

مرزا کا میران ۵۶۲

مزاج، میر کی غزل میں، دیکھئے خوش طبعی اور ظرافت

میر کی غزل میں

سُرت چہاں ۶۹

مسعود احمد، سید ۴۲

مسعودی کے ۱۴۷، ۱۴۸

مسعود حسین، پروفیسر ۴۲، ۴۴

مسح اترماں، ڈاکٹر ۲۲۶،۶۹،۴۸،۴۳

مشفق خوابہ ۶۳، ۶۴

مشکل اشعار، میر کے یہاں ۲۳، ۲۴

مصطفیٰ، شیخ غلام ابراہانی ۸۸، ۸۵، ۷۶، ۸۲،

C20F2M7A,C20F2M9,C20F2M12,C20F2M17,C20F2M18,C20F2M19

122, 123, 124, 125, 126, 127, 128

02A, 06Z, 06Y, 070, 075, 07F, 07A

102A, 102F, 199, 199A, 199B, 199F, 199F

ZIGTAN YAL YPA-YOF

مصرے پر مصرع ۵۴۰

مصری اور شاعری ۶۳۶، ۶۳۵

مضمون آفرینی ۳۳، ۳۵، ۳۴، ۳۲، ۳۱، ۳۰، ۲۹، ۲۸، ۲۷، ۲۶، ۲۵، ۲۴، ۲۳، ۲۲، ۲۱، ۲۰، ۱۹، ۱۸، ۱۷، ۱۶، ۱۵، ۱۴، ۱۳، ۱۲، ۱۱، ۱۰، ۹، ۸، ۷، ۶، ۵، ۴، ۳، ۲، ۱،

• 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681,

مکمل، ۵۸۲	مکمل، ۵۸۲
مقاصد کتاب "شعر شور انگیز" ۱۷	مقاصد کتاب "شعر شور انگیز" ۱۷
ملارے، اسطیخان ۲۹۱، ۸۱، ۱۳	ملارے، اسطیخان ۲۹۱، ۸۱، ۱۳
ملن، جان ۹۶، ۳۰	ملن، جان ۹۶، ۳۰
ملک فی ۲۵۶، ۲۵۵، ۲۵۴	ملک فی ۲۵۶، ۲۵۵، ۲۵۴
مستاز گل، ملک ۳۳۶	مستاز گل، ملک ۳۳۶
مست، آچاریہ ۱۱۹، ۱۶	مست، آچاریہ ۱۱۹، ۱۶
مظاہر مصنف ۱۲۵، ۱۲۴، ۲۶	مظاہر مصنف ۱۲۵، ۱۲۴، ۲۶
مشکور حسین، پروفیسر خلیفہ ۶۸۲، ۵۴۷	مشکور حسین، پروفیسر خلیفہ ۶۸۲، ۵۴۷
میر غازی ۲۹۸	میر غازی ۲۹۸
موسیٰ، بشیر ۲۳۳، ۲۳۲، ۱۳۹، ۱۰۳	موسیٰ، بشیر ۲۳۳، ۲۳۲، ۱۳۹، ۱۰۳
موسس، حکیم موسیٰ خاں ۱۱۹، ۱۹۵، ۲۰۹، ۲۱۸، ۲۱۷	موسس، حکیم موسیٰ خاں ۱۱۹، ۱۹۵، ۲۰۹، ۲۱۸، ۲۱۷
۲۴۲، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۳، ۲۸۸، ۲۸۶	۲۴۲، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۳، ۲۸۸، ۲۸۶
۵۳۳، ۵۵۱، ۵۵۱، ۵۵۸، ۵۹۳، ۶۴۵، ۶۷۲	۵۳۳، ۵۵۱، ۵۵۱، ۵۵۸، ۵۹۳، ۶۴۵، ۶۷۲
۶۷۵، ۶۷۳	۶۷۵، ۶۷۳
مولے، بکور ۵۸۰، ۵۷۹	مولے، بکور ۵۸۰، ۵۷۹
مہتا، پروفیسر جے۔ کے ۲۳۰	مہتا، پروفیسر جے۔ کے ۲۳۰
مہراشتاں فاروقی ۶۹	مہراشتاں فاروقی ۶۹
مہذب لکھنوی، سید محمد میرزا ۶۹۶	مہذب لکھنوی، سید محمد میرزا ۶۹۶
میراجی ۶۳۲	میراجی ۶۳۲
میر حسن دہلوی ۲۳۹، ۹۴، ۲۳۰، ۵۳۵	میر حسن دہلوی ۲۳۹، ۹۴، ۲۳۰، ۵۳۵
میر قش محمد پادشاہ (فرہنگ آئند راج) ۱۳۲، ۲۰	میر قش محمد پادشاہ (فرہنگ آئند راج) ۱۳۲، ۲۰
۲۰۶، ۲۱۳، ۲۸۳، ۳۳۱، ۳۶۳، ۴۷۷، ۴۹۰، ۵۲۶	۲۰۶، ۲۱۳، ۲۸۳، ۳۳۱، ۳۶۳، ۴۷۷، ۴۹۰، ۵۲۶
۷۰۱، ۶۵۵	۷۰۱، ۶۵۵
مکمل، ۵۸۲	مکمل، ۵۸۲
مقاصد کتاب "شعر شور انگیز" ۱۷	مقاصد کتاب "شعر شور انگیز" ۱۷
ملارے، اسطیخان ۲۹۱، ۸۱، ۱۳	ملارے، اسطیخان ۲۹۱، ۸۱، ۱۳
ملن، جان ۹۶، ۳۰	ملن، جان ۹۶، ۳۰
ملک فی ۲۵۶، ۲۵۵، ۲۵۴	ملک فی ۲۵۶، ۲۵۵، ۲۵۴
مستاز گل، ملک ۳۳۶	مستاز گل، ملک ۳۳۶
مست، آچاریہ ۱۱۹، ۱۶	مست، آچاریہ ۱۱۹، ۱۶
مظاہر مصنف ۱۲۵، ۱۲۴، ۲۶	مظاہر مصنف ۱۲۵، ۱۲۴، ۲۶
مشکور حسین، پروفیسر خلیفہ ۶۸۲، ۵۴۷	مشکور حسین، پروفیسر خلیفہ ۶۸۲، ۵۴۷
میر غازی ۲۹۸	میر غازی ۲۹۸
موسیٰ، بشیر ۲۳۳، ۲۳۲، ۱۳۹، ۱۰۳	موسیٰ، بشیر ۲۳۳، ۲۳۲، ۱۳۹، ۱۰۳
موسس، حکیم موسیٰ خاں ۱۱۹، ۱۹۵، ۲۰۹، ۲۱۸، ۲۱۷	موسس، حکیم موسیٰ خاں ۱۱۹، ۱۹۵، ۲۰۹، ۲۱۸، ۲۱۷
۲۴۲، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۳، ۲۸۸، ۲۸۶	۲۴۲، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۳، ۲۸۸، ۲۸۶
۵۳۳، ۵۵۱، ۵۵۱، ۵۵۸، ۵۹۳، ۶۴۵، ۶۷۲	۵۳۳، ۵۵۱، ۵۵۱، ۵۵۸، ۵۹۳، ۶۴۵، ۶۷۲
۶۷۵، ۶۷۳	۶۷۵، ۶۷۳
مولے، بکور ۵۸۰، ۵۷۹	مولے، بکور ۵۸۰، ۵۷۹
مہتا، پروفیسر جے۔ کے ۲۳۰	مہتا، پروفیسر جے۔ کے ۲۳۰
مہراشتاں فاروقی ۶۹	مہراشتاں فاروقی ۶۹
مہذب لکھنوی، سید محمد میرزا ۶۹۶	مہذب لکھنوی، سید محمد میرزا ۶۹۶
میراجی ۶۳۲	میراجی ۶۳۲
میر حسن دہلوی ۲۳۹، ۹۴، ۲۳۰، ۵۳۵	میر حسن دہلوی ۲۳۹، ۹۴، ۲۳۰، ۵۳۵
میر قش محمد پادشاہ (فرہنگ آئند راج) ۱۳۲، ۲۰	میر قش محمد پادشاہ (فرہنگ آئند راج) ۱۳۲، ۲۰
۲۰۶، ۲۱۳، ۲۸۳، ۳۳۱، ۳۶۳، ۴۷۷، ۴۹۰، ۵۲۶	۲۰۶، ۲۱۳، ۲۸۳، ۳۳۱، ۳۶۳، ۴۷۷، ۴۹۰، ۵۲۶
۷۰۱، ۶۵۵	۷۰۱، ۶۵۵

مکمل، ۵۸۲

ملارے، اسطیخان ۲۹۱، ۸۱، ۱۳

ملن، جان ۹۶، ۳۰

ملک فی ۲۵۶، ۲۵۵، ۲۵۴

مستاز گل، ملک ۳۳۶

مست، آچاریہ ۱۱۹، ۱۶

مظاہر مصنف ۱۲۵، ۱۲۴، ۲۶

مشکور حسین، پروفیسر خلیفہ ۶۸۲، ۵۴۷

میر غازی ۲۹۸

موسیٰ، بشیر ۲۳۳، ۲۳۲، ۱۳۹، ۱۰۳

موسس، حکیم موسیٰ خاں ۱۱۹، ۱۹۵، ۲۰۹، ۲۱۸، ۲۱۷

۲۴۲، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۳، ۲۸۸، ۲۸۶

۵۳۳، ۵۵۱، ۵۵۱، ۵۵۸، ۵۹۳، ۶۴۵، ۶۷۲

۶۷۵، ۶۷۳

مولے، بکور ۵۸۰، ۵۷۹

مہتا، پروفیسر جے۔ کے ۲۳۰

مہراشتاں فاروقی ۶۹

مہذب لکھنوی، سید محمد میرزا ۶۹۶

میراجی ۶۳۲

میر حسن دہلوی ۲۳۹، ۹۴، ۲۳۰، ۵۳۵

میر قش محمد پادشاہ (فرہنگ آئند راج) ۱۳۲، ۲۰

۲۰۶، ۲۱۳، ۲۸۳، ۳۳۱، ۳۶۳، ۴۷۷، ۴۹۰، ۵۲۶

۷۰۱، ۶۵۵

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی چند مطبوعات

نوٹ: طلبہ و اساتذہ کے لئے خصوصی رعایت۔ تاجران کتب کو حسب ضوابط کمیشن دیا جائے گا۔

اردو میں نظم معزا اور آزاد نظم (ابتداء سے ۱۹۳۷ء تک)



مصنف
حنیف کیفی
صفحات: 143
قیمت: -/182 روپے

نئی شعری روایت



مصنف
شمیم شفی
صفحات: 239
قیمت: -/96 روپے

آزادی کی نظمیں



مصنف
سبط حسن
صفحات: 143
قیمت: -/80 روپے

آزادی کے بعد اردو نظم (ایک انتخاب)



مصنف
شمیم شفی - مظہر مہدی
صفحات: -/758
قیمت: -/384 روپے

قافی بدایونی



مصنف
مغنی تبسم
صفحات: 500
قیمت: -/210 روپے

شعر، غیر شعرا اور نثر



مصنف
مفس الرحمن فاروقی
صفحات: 528
قیمت: -/228 روپے

ISBN : 81-7587-236-i



قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی

National Council For Promotion of Urdu Language
West Block-1, R.K. Puram, New Delhi-110066